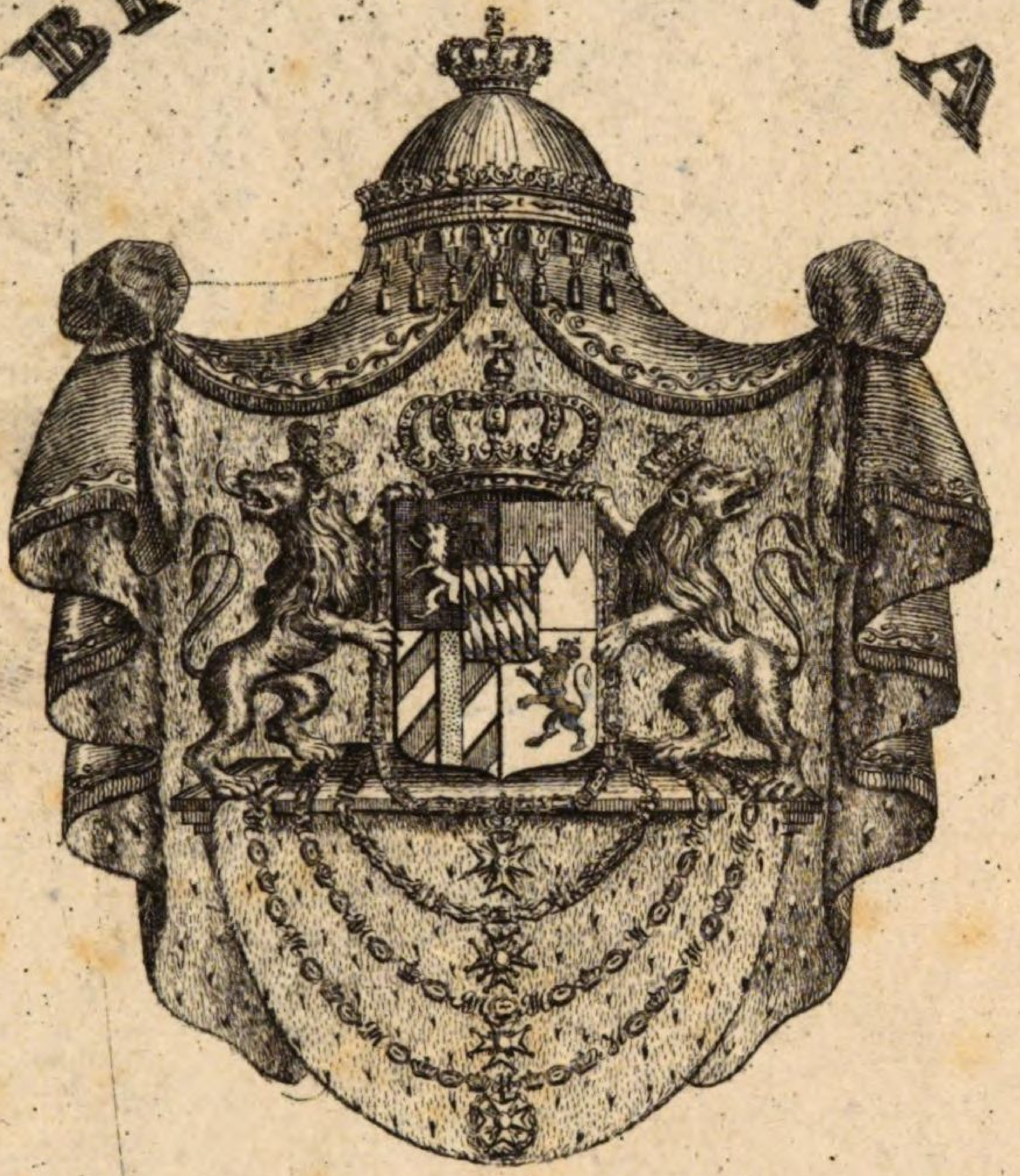
Werner.

4° Arch. 94 c

Knitim

BIBLIOTHECA



REGIA
MONACHENSIS.

O, E

<36620108030010

<36620108030010

Bayer. Staatsbibliothek

Joh: Winkelmann

nach Angelika Kaufmann.

Die
Harzmalerei der Alten.

Ein Verſuch

zur

Einführung einer, weit mehr Vortheile

als

Oel-, Wachs-, Fresco- und Temperawaſſer-Malerei

gewährenden

und ſowohl zu

Wand- als zu Staffelei-Gemälden von allen Größen

brauchbaren Malerei, nach dem Beiſpiele der Alten,

ſowie

zur Verbeſſerung der Fundamente, und zur Ausbildung der Farbengebung nach Göthe's Farbenlehre ꝛc.

Von

Friedrich Knirim.

Leipzig,

Friedrich Fleiſcher.

1839.

28. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Die Harzmalerei der Alten.

Seite

Einleitung v

Erſter Theil.

Unterſuchung der alten Maler-Technik, und Feſtſtellung einer gewiſſen Harzmalerei als Hauptgattung.

Erſtes Kapitel. Alt-ägyptiſche Malerei 3

Zweites Kapitel. Alt-griechiſche Malerei 17

Drittes Kapitel. Alt-römiſche Malerei 53

Viertes Kapitel. Von den Gemälden und farbigen Verzierungen am Aeußern antiker Gebäude, und der Bemalung alter Statuen u. ſ. w., ſowie von dem Marmorſtuck als Grund für Harzgemälde und harzfarbige Verzierungen und Anſtriche 77

Fünftes Kapitel. Ueber die Fortdauer und Entartung der alten Harzmalerei im Mittelalter 107

Sechstes Kapitel. Ueber das Alter der Oelmalerei und die Verwandtſchaft der Eyck'ſchen Malerei oder der ſogenannten mittelalterlichen Oelmalerei mit der Harzmalerei. 123

Zweiter Theil.

Anleitung zur Harzmalerei.

Seite

Erſtes Kapitel. Von der Zubereitung der Tafeln, Leinwand und Wände zur Aufnahme von Harzgemälden. 149

Zweites Kapitel. Von den Farben oder Pigmenten. 163

Drittes Kapitel. Vom Farben-Bindemittel. 168

Viertes Kapitel. Von der Farbengebung. 187

Fünftes Kapitel. Vom Firniſſe zum Ueberziehen der Harzgemälde. 230

Einleitung.

Mächtig und höchſt erfreulich iſt der Einfluß, den die, zugleich eins der edelſten und größten Vergnügen gewährende, Malerkunſt, durch ihre reine, allgemein verſtändliche und tief eindringliche Univerſalſprache, bei würdigem Gebrauche*), auf die geiſtige Ausbildung und Veredlung der menſchlichen Geſellſchaft, auf die Reinigung und Beförderung des Geſchmacks oder der Empfindung des Wahren, Guten und Schönen, der anſtändigen Sitten und der Tugend ſelbſt ausübt.

»Würdigen wir nur zur Genüge, was die bildenden Künſte in den Griechen, und was wiederum die Griechen durch ihre Kunſt in andern Völkern erweckt und ausgebildet haben, ſo wird uns einleuchten müſſen, daß jedes Volk, dem die Kunſt, oder doch der Sinn für dieſelbe fehlt, auch im beſten Falle nur halb gebildet, halb noch barbariſch

*) »Die Quelle der guten Malerei iſt Weisheit.«

ſei*);« denn die ſchönen Künſte ſind zur Vollendung der Ausbildung menſchlicher Gemüths- und Geiſteskräfte ganz unentbehrlich.

Unter den dem Menſchen zur Verſchönerung und Vervollkommnung ſeines Lebens verliehenen Künſten iſt aber die Malerei — (vermöge der Zeichnung und der Farben) die vornehmſte Nachahmerin der ſo ungemein belehrenden, erfreuenden und erhebenden Natur, und die Beförderin ſo vieler im menſchlichen Leben zum Bedürfniß gewordener Wiſſenſchaften, Künſte und Handwerke — unbezweifelt die umfaſſendſte und folgenreichſte. Dieſes ſehr wohl einſehend, haben denn auch von jeher alle weiſe, aufgeklärte und hochgebildete Fürſten und Völker wetteifernd aus allen Kräften ſich bemüht, dieſe liebliche und beglückende Himmelstochter würdig zu ehren und zu pflegen.

Von der Malerei und der Natur kann man mit dem begeiſterten Dichter ſo recht in voller Wahrheit ausrufen: »Kunſt. Ein herrliches, unausſprechlich ſchönes Wort! Seht ſie dahinwandeln im Arm ihrer holdſeligen Schweſter der Natur, wie Blumen unter ihren Tritten entſprießen, wie ſich Alles verſchönt, wohin ſie nur die Blicke voll Liebe richten! Natur iſt der ewige Gottesgeiſt, Kunſt iſt der ſchaffende Geiſt des Menſchen, den Gott ſchuf nach ſeinem Bilde, darum entſteht ſo Herrliches und für alle Zeiten Dauerndes, wenn der Geiſt der Natur, die feurige, innige Liebe zu ihr, den Künſtler beſeelt und durchglüht, dann wird ſein Werk würdig des ewigen Meiſters, und ſteht rein und unübertrefflich da in ſeiner Vollendung. Kunſt iſt eine Centralſonne, um die ſich gleich Sternen Millionen feurige Herzen drehen, und ihre Strahlen trinken, wie Blumen den Morgenthau; leider aber ſtehen nur zu viele in kalter Kometenferne, und gleich den Blumen, haben die Jün-

*) C. F. v. Rumohr's: Italieniſche Forſchungen, 1ſter Theil, S. 11.

ger der Kunſt oft keine andere Speiſe, als die Strahlen ihrer Sonne, keinen andern Trank, als den ſalzigen Thau ihrer Kummerthränen. Wie ſich der reine Strahl in glänzende Farben theilt, die wunderbar ineinander verfließen, ſo wird die Kunſt, der erhellende belebende Lichtſtrahl, getheilt im Prisma des Lebens, und wird zum Friedensbogen, der den Himmel verbindet mit der Erde, zur Engelbrücke, auf der die Seelen emporziehen voll Freude und Sehnſucht, empor nach der Heimath des Lichts, von der ſie ausgegangen in die Staubhülle*).« —

Um aber in der Malerei eben ſo werthvolle als dauerhafte Kunſtwerke hervorbringen zu können, iſt es unumgänglich nöthig, ſich zuvor aller Erforderniſſe zu ihrer Ausübung zu verſichern, und zu dem Ende gleich vom Anfang genügend darüber ſich zu unterrichten: mit welchen mechaniſchen, chemiſch-phyſiſchen und techniſchen Kunſtmitteln den zu fertigenden Gemälden die möglich höchſte Vollkommenheit des Colorits und die meiſte Erhaltungs-Fähigkeit mitgetheilt werden kann.

Nur aus einer, auf chemiſchem Wege ermittelten, gründlichen Technik, wobei man mit völliger Ueberzeugung auf die, dem Geiſte dienen ſollenden, Materialien vertrauen darf und dieſe am freieſten zu vergeiſtigen vermag, kann naturwahre Färbung, Lebendigkeit, Lauterkeit, Kraft, Harmonie und feinſter Schmelz des Colorits, heiterer, bezaubernder Farbenreiz, angenehmer Glanz, Leichtigkeit der Arbeit bei aller Gediegenheit, Unveränderlichkeit der Farben und die längſte Erhaltung der Gemälde entſpringen.

Bedenkt man nun, daß — nach den einſtimmigen Urtheilen unpartheiiſcher Kunſtrichter — die, noch häufig ſich vorfindenden, ſchon zwei- bis dreitauſend Jahre alten,

*) Sondershäuſer Unterhaltungs-Blatt.

ägyptiſchen Malereien, ferner die vor ein= bis zweitauſend Jahren entſtandenen antiken Wandgemälde zu Rom, Herkulanum, Pompeji u. a. O., ſowie faſt alle aus dem Mittelalter herſtammenden Gemälde durch einen wohlerhaltenen lebhaften, klaren, hervorleuchtenden und feurigen Farbenſchmuck noch fortwährend Bewunderung erregen, und daß dagegen an Bildern der neuern, ja der neueſten Zeit, die Farben lange nicht ſo wirkungsvoll, bereits unſcheinbar geworden, nachgedunkelt oder verblichen ſind, Runzeln und Riſſe bekommen haben und ſich ablöſen: ſo iſt es wahrlich der Mühe werth, die, als vollkommen genügend und zuverläſſig ſich erwieſene, Malertechnik der Alten und der großen Meiſter der mittelalterlichen goldnen Kunſtepoche, durch ſorgfältigſte wiſſenſchaftliche Forſchung, ſo weit als nöthig und möglich, wieder auszumitteln und, mit Hülfe genauer Ueberlegung und praktiſcher Prüfung, durch eine ähnliche Technik zu erſetzen. —

Faſt in allen Schriften, worin das Techniſche der alten Maler erwähnt wird, findet man die Bemerkung, daß die Alten meiſtentheils mit Waſſerfarben gemalt hätten und daß deßhalb das Colorit ihrer Gemälde hinſichtlich der Klarheit, Kraft und Harmonie weit unvollkommener geweſen ſein müſſe, als das in neuerer Zeit mit Oelfarben hervorgebrachte. Die Gründe zu ſolcher, ziemlich allgemein herrſchenden, Annahme einer Waſſerfarbenmalerei als Hauptgattung der alten Malerkunſt ſind entweder gar nicht angegeben, oder nicht haltbar. Allerdings findet man noch alte Gemälde, deren Farben viel heller und auch nicht ſo verſchmolzen ſind, als die der Oelgemälde; dadurch iſt aber noch nicht bewieſen, daß zur Verdünnung jener Farben wirklich Waſſer angewendet worden ſei und daß ſie auf einem etwas anders zubereiteten Grunde nicht ſanft genug hätten vermalt werden können; denn es gibt noch andere, ſchon den Alten nicht unbekannt geweſene Miſchmittel, die alle Vortheile des Oels haben, nicht aber den Farben eine übermäßige Dunkelheit und andere ſchädliche Eigenſchaften mittheilen, wie das Oel es thut; und will man etwa, da

die Oelbilder mit der Zeit nachſchwärzen und riſſig werden, aus der größern Dauerhaftigkeit der alten Gemälde auf den hauptſächlichen Gebrauch von Waſſerfarben in der alten Malerei ſchließen, ſo läßt ſich einwenden, daß das außerordentlich Dauerhafte der alten Gemälde auf ein Bindemittel ſchließen läßt, womit weder Leim- oder Gummiwaſſer, noch Oel verglichen werden kann.

Dieſe Beobachtung und die innigſte Liebe zur Kunſt gaben mir dringende Veranlaſſung zu dem gegenwärtigen Verſuche einer freimüthigen Beurtheilung der wichtigſten Arten der Malerei, in Rückſicht auf die Darſtellungsmittel und deren Anwendung, ſowie zu einer Zuſammenſtellung des Bewährteſten und Zuverläſſigſten in der fraglichen Beziehung, Behufs Beſſerung unſerer Malertechnik.

Zur weitern Rechtfertigung dieſes meines Unternehmens mögen hier noch einige hochwichtige Bemerkungen folgen, die der Herr Profeſſor Anſelm Feuerbach zu Speyer, in No. 70 des Tübinger Kunſtblattes von 1831, bei Gelegenheit der Würdigung der Bemühungen des verſtorbenen Prof. Dr. Jakob Roux zu Heidelberg in der Wachsmalerei, mitgetheilt hat und welche das Techniſche der Malerei im Allgemeinen betreffen:

»Wenn noch die Gemälde des dreizehnten und der nächſtfolgenden Jahrhunderte durch die unverſehrte Friſche ihrer Farben wie mit dem Zauber einer unverwelklichen Jugend erfreuen, ſo iſt ſpäter, einzelne Ausnahmen abgerechnet, in dem ganzen Gange der modernen Technik ein ſteter Rückſchritt kaum zu verkennen. Gemälde der neueſten Zeit ſind ſchon geſprungen und gedunkelt. Wenige Decennien haben hingereicht, um die Werke ſelbſt ausgezeichneter Künſtler unſcheinbar zu machen. In Weimar mußte, wie man berichtet, vor Jahren ein Pavillon abgetragen werden, weil Oeſer's Frescogemälde einer gänzlichen Zerſtörung anheimgefallen waren. Dieſe Gebrechlichkeit der neuern Malerei mußte um ſo be-

denklicher werden, da ſich ihr nur allzubald eine dünkelhafte Geringſchätzung alles Desjenigen beigeſellt hatte, was gewiſſe ſublime Ideen von der Würde der Kunſt durch eine allzunahe Nachbarſchaft des Handwerksmäßigen zu entheiligen ſchien. Vorausgeſetzt, daß dieſe geniale Vornehmthuerei noch tiefere Wurzeln ſchlagen und ſich allgemeiner verbreiten ſollte, ſo dürfte es ſich in Wahrheit bald nicht mehr blos darum handeln, hier und dort durch einzelne Verbeſſerungen nachzuhelfen. Nur von einer Reform der geſammten Technik, mit ihren Grundelementen vorgenommen, wäre dann einem gänzlichen Verfalle vorzubauen. Fern ſei es zu behaupten, daß wir ſchon in der Blüthezeit jenes Unweſens ſtehen. Im Gegentheil iſt es nicht zu verkennen, daß man in der neueſten Zeit wieder ernſtlich einzulenken ſucht. Es fehlt nicht an Künſtlern, welche ſich eine zuverläſſigere Technik bewahrt oder errungen haben und unabläſſig bemüht ſind, ihre Erfahrungen zu erweitern. Mögen doch bald Künſtler und Freunde der Kunſt ſich entſchließen, eine ſo wichtige Sache einer ernſtlichen Prüfung zu unterwerfen und retten, was noch zu retten iſt. Mögen ſie bedenken, daß es auf dem Felde der Kunſt kein größeres Verdienſt gibt, als Mittel und Wege zu finden, durch welche ein ſchöpferiſcher Geiſt ungefeſſelt und noch kommenden Zeiten vernehmbar, ſich auszuſprechen befähigt wird. Die Technik iſt nicht blos eine äußere unumgängliche Bedingung der Kunſt, ſondern ein Theil ihres innerſten Weſens. Wer ſich im voraus mit der Vergänglichkeit ſeines Werkes abgefunden und ausgeſöhnt hat, wird ſich bald auch damit begnügen lernen, nur des Vergehens Werthes hervorzubringen. Die Aufgabe, Roux's Unternehmung zu fördern, ſei für den Künſtler um ſo lockender, da es ſich nicht mehr blos darum handelt, eine neue Erfindung als fertig und ausgemacht aus der Hand ihres Erfinders, wie eine Waare hinzunehmen. Sie will nun zum zweitenmale erfunden ſein.« —

Die weſentlich verſchiedene Beſchaffenheit der zum Zubereiten, Vermalen und Feſthalten der Pigmente dienenden Bindemittel iſt bekanntlich die Urſache von der Eintheilung der

Malerei in eben ſo viel verſchiedene Hauptgattungen, und insbeſondere von der großen Verſchiedenheit der Farbenwirkung und der Dauer der Gemälde.

Für jeden Maler, dem daran gelegen iſt, daß die edlen Früchte ſeiner Kunſt und ſeines Fleißes möglichſt reif und friſch noch ſeinen ſpäten Nachkommen zum angenehmſten Genuſſe dargeboten werden, iſt es darum von der höchſten Wichtigkeit, daß er von den Eigenſchaften und Wirkungen der Bindungsmittel die genaueſte Kenntniß beſitze oder ſich verſchaffe, damit er von denſelben mit Vertrauen dasjenige wählen könne, welches den Farben, bei zweckmäßiger Behandlung, am meiſten Leben, Friſche, Klarheit, angenehmen, ſanften Glanz, Kraft und Haltbarkeit verleiht und womit ſich zugleich ganz bequem malen läßt.

Deßhalb habe ich bei meinen mehrjährigen Nachforſchungen und Prüfungen, deren Ergebniſſe ich nun in dem Folgenden öffentlich mittheile, auf den in der Malerei eine ſo ſehr wichtige Rolle ſpielenden Farbenträger meine beſondere Aufmerkſamkeit gerichtet, dabei aber auch das zur Ausübung dieſer Kunſt gehörige übrige Wichtigſte nicht außer Acht gelaſſen.

Wegen der mancherlei bedeutenden Schwierigkeiten, die ich zu überwinden hatte, um aus der großen und verworrenen Maſſe von Ergebniſſen der Erfahrung und Erkenntniß in Bezug auf die Maler-Technik das einzelne erweisbar Gute, Beſte herauszufinden und zu einem gefugten Ganzen, zu einer gewiſſen Methode zuſammenzuſtellen, darf ich übrigens wohl auf gütige Nachſicht rechnen, wenn ich bei Aufſuchung des richtigen Weges etwa hier und da auf Irrwege gerathen ſein ſollte.

Begründete Einwendungen gegen die eine oder andere meiner Angaben werde ich jederzeit mit aufrichtigem Danke anerkennen, weil nur aus einem gemeinſamen, vorurtheils-

freien, uneigennützigen und rückhaltloſen Zuſammenwirken Uebereindenkender und in gleichem Sinne Fortarbeitender, ſowie aus einer gründlichen Ausgleichung verſchiedener Meinungen etwas geiſtig Gediegenes entſtehen und das wahrhaft Gute enthüllt werden kann.

Gott, dem allgütigen Geber alles Guten, werde ich nie genug danken können, wenn meine pflichtgetreue Bemühung den Brüdern auch nur in Etwas nützt. —

Eſchwege, am 30ſten April 1838.

Der Verfaſſer.

Nachſchrift.

Obſchon das beigegebene Portrait Winkelmann's in keiner directen Beziehung mit dem Inhalte des gegenwärtigen Werkes ſteht, ſo hofft man doch, daß es als ein ſprechend ähnliches Bild des berühmten Kunſtkenners und als der erſte Radirungs=Verſuch einer hier lebenden, geſchickten jungen Malerin, von dem theilnehmenden Publicum als eine freundliche Zugabe wohlwollend aufgenommen werden wird. Leipzig, Auguſt 1838.

Erſter Theil.

Unterſuchung der alten Maler-Technik,

und

Feſtſtellung

einer gewiſſen Harzmalerei als Hauptgattung.

Erſtes Kapitel.

Alt=ägyptiſche Malerei.

Das alt=ägyptiſche Volk war das erſte in der Erſtrebung einer höhern Bildung, durch früheſte Beſchäftigung mit Kunſt und Wiſſenſchaft.

Als erſte Anfänger in der Malerei und, durch ein altes Geſetz von jeder Neuerung in der Kunſt, alſo auch von jeder Verbeſſerung derſelben fern gehalten, blieben freilich die Aegypter auf einer ſehr niedrigen Stufe der Kunſtübung ſtehen. Daher pflegten denn die alt=ägyptiſchen Maler, unter denen angedeutetermaßen die Kunſt noch in ihrer Kindheit war, blos rohe Geſtalten zu bilden und die Farben ohne Abſtufung nach Licht und Schatten, ohne Miſchung und Nüancirung, rein, einfach, jedoch ſchon mit einiger geringer Rückſicht auf die Lokalfarben der Natur und auf ein richtiges harmoniſches Geſetz, aufzutragen.

Dagegen hatten dieſelben aber bereits Kenntniß von allen zum Kunſtbetrieb unentbehrlichen Materialien. Namentlich kannten und benutzten ſie ſchon ein ganz vorzügliches Farben=Bindungsmittel, welches ſich als ſolches durch eine längere als zweitauſendjährige ganz gute Erhaltung ihrer Malerei vollkommen bewährt hat, wie die, auf und in Mumienkaſten, auf Biſſusdecken der Mumien, auf Reliefs, hölzernen Statuen und Papyrus=Rollen, ſo wie an den Wänden der Felſengräber u. ſ. w. noch häufig vorkommenden [1]) alt=ägyptiſchen Malereien beweiſen. An den Schlußſteinen von Grabgewölben in Oberägypten fand Herr von Jouville, im Jahre 1735, als damaliger franzöſiſcher Conſul zu Salonich, auf einer Reiſe in jene Gegend, die gemalten und vergoldeten Verzierungen (Einfaſſungen von Laubwerk vorſtellend,) noch ſo vortrefflich erhalten, friſch und glänzend, daß es ſchien, als wären ſie ſo eben verfertigt worden. Auch Thevenot und Granger haben ihre Verwunderung hierüber ausgedrückt [2]), nicht weniger die neuern For=

---

1) S. Hirt's Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten. Berlin, 1833, S. 6 u. 43.

2) Vergl. Caylus Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, in's Beſondere die über die Einbalſamirung der Aegypter.

ſcher Herren Salt, Berchey und Belzoni, denen wir die Eröffnung der prachtvollen ägyptiſchen Königsgräber zu Theben verdanken und von welchen der Erſte in ſeiner Beſchreibung des königlichen Mauſoleums anführt: »die Wände desſelben ſeien mit (?) Frescogemälden bedeckt, die ſo friſch und gut erhalten, daß ſie keiner Wiederherſtellung bedürften.« Dieſe drei Künſtler verſuchten, bei allem Talent und aller Sorgfalt, vergebens, die Farbenpracht dieſer Werke in Copien auszudrücken.[3]) »Was die Farben betrifft, ſagt Herr Salt, ſo laſſen die Gemälde alle übrigen weit hinter ſich zurück, und bei der ängſtlichſten Genauigkeit, und unermüdlichſten Thätigkeit iſt man nicht im Stande, die bezaubernden Gegenſtände dieſer Gemälde treu wiederzugeben.« Obige Nachrichten ſtimmen vollkommen mit denen überein, welche ſchon früher von Diodorus Siculus, Norden, Dr. Perry und neuerlich von den Herrn Champollion u. A. uns mitgetheilt worden. Norden äußert: »Die ägyptiſche Malerei[4]) iſt von der jetzigen ſo durchaus verſchieden, daß ich es für nöthig halte, mich darüber weiter auszuſprechen. Ein Gemälde von 80 Fuß Höhe und verhältnißmäßiger Breite iſt in zwei Reihen rieſiger Figuren in Basrelief getheilt und mit den ausgeſuchteſten, der Draperie und dem Nackten angemeſſenen Farben bedeckt. Noch bewundrungswürdiger aber iſt, daß das Azur, Gelb, Grün und die übrigen Farben ſo wohl erhalten ſind, als ob ſie erſt geſtern aufgeſetzt wären und ſo feſt an den Stein haften, daß es mir nie möglich war, ſie im Geringſten davon zu trennen.« Dr. Perry fand zu Anfang des vorigen Jahrhunderts unter den Ruinen von Cornac, wo das alte Theben lag, nach ſeiner Beſchreibung, »ein Zimmer von 100 Schritt Länge und 60 Tiefe, welches mit 12 Fuß im Durchmeſſer haltenden und 72 Fuß hohen Säulen ganz dicht gefüllt iſt. Alle dieſe Säulen, ſo wie die Decke und die Wände des Zimmers, ſind über und über mit Basreliefſiguren und Hieroglyphen bedeckt; dieſe beſitzen eine ausgezeichnete Schönheit und Malerei, und was merkwürdig iſt, alle dieſe Gegenſtände ſehen ſo friſch glänzend und prächtig aus, als ob ſie eben erſt vollendet wären.« Der Bericht des Herrn Champollion lautet ähnlich; überhaupt hat die Farbenpracht und die vollkommene Erhaltung der alt-ägyptiſchen Gemälde bei allen Beſchauern die höchſte Bewunderung erregt[5]).

Die ſo ſehr lange Dauer dieſer Malereien, deren Farbenfriſche uns überdies zu

---

3) Daß dieſe Gemälde keine Frescogemälde ſind, werde ich bald darthun; auch kann man ſolches ſchon daraus folgern, daß ſie ſich al fresco nicht nachahmen ließen. K.

4) Hier iſt (wohl zu merken!) die alt-ägyptiſche Malerei überhaupt gemeint, die auf allen Stoffen von einerlei Art iſt; Mumiendecken, hölzerne Statuen, Basreliefs u. ſ. w. konnten aber offenbar nicht al fresco bemalt werden, da die Frescomalerei nur für Wände geeignet iſt. K.

5) Vergl. Georg Field's Chromatographie, London 1835 und Weimar 1836, 1. Capitel.

dem Schluſſe berechtigt, daß dieſelben auch noch ferner, wer weiß wie lange, unverändert ſich erhalten werden, erregt in der That Erſtaunen; und die Wahl des Farbenbindemittels, welches unbezweifelt die Haupturſache von jener wunderbaren Erhaltung ꝛc. der Malereien iſt, gereicht den Einſichten und dem Geſchmack der Aegypter zur großen Ehre.

Bei Erforſchung des beſten Bindemittels für die Farben nimmt deßhalb das von den alt=ägyptiſchen Künſtlern gebrauchte unſere Aufmerkſamkeit vor allen andern in Anſpruch.

Der Graf von Caylus hält darum deſſen Entdeckung über alle die Kenntniße, welche man ſich in der Malerei erwerben könne, erhaben und bemerkt weiter: man müſſe nothwendig erſtaunen über die Erfindung und den Gebrauch einer (?) ſcharfen und beiſſenden Materie, womit man eine Farbe ſo genau und feſt einem ſteinharten Körper habe einverleiben können, daß ſie nach ſo vielen Jahrhunderten keine Veränderung erlitten; von ſolcher Materie könne man ſich ſchwerlich eine Vorſtellung machen. Was man an den Gemälden und Vergoldungen der alten Aegypter ſehe, verrathe etwas Mechaniſches ꝛc., das mit dem jetzigen gar nicht zu vergleichen ſei. Man müſſe geſtehen, daß man zu ſpät lebe, um ein ſolches Geheimniß einſehen zu können, und es ſei zu wünſchen, daß man es wieder entdecke [6]).

Obgleich dieſer gelehrte Kunſtforſcher an der Möglichkeit zweifelte, jenes verloren gegangene Geheimniß jemals von Neuem deutlich durchſchauen zu können, ſo dürfen wir uns doch nunmehr des Glückes freuen, dem in Rede ſtehenden ägyptiſchen Farbenträger, deſſen ſich, wie wir beweiſen werden, dann auch die alten Griechen und Römer bedienten, auf die Spur gekommen zu ſein und zwar auf dem ſicherſten Wege, nämlich durch angemeſſene ſorgfältig getreue Auslegung chemiſcher Unterſuchungen des in alt=ägyptiſchen Farben enthaltenen Bindeſtoffes, — ſo daß wir zugleich, durch die Wahl und Zuſammenſetzung der erkannten und noch in beſter Qualität vorhandenen Beſtandtheile, ein gewiß eben ſo gutes Farben=Bindungsmittel wiederherſtellen können und, ohne uns im Geringſten ſchmeicheln zu wollen, mit aller Zuverſicht behaupten dürfen, unſere deshalbigen Bemühungen ſeien nicht ungeſegnet, nicht unvollendet geblieben. Wäre dieſes nicht der Fall, dann würde alle unſere angewandte Mühe vergeblich ſein und für die Kunſt kein dauernder Nutzen daraus entſpringen; denn jede unvollendete Bemühung iſt, wie Göthe ſagt, für Jahrhunderte wieder verloren, gleichwie einem Schatzgräber, der durch die mächtigſten Formeln den mit Gold und Juwelen gefüllten blinkenden Keſſel ſchon bis an den Rand der Grube heraufgebracht hat, aber ein Einziges an der Beſchwörung verſieht, das nah gehoffte Glück unter Gepraſſel und Gepolter und dämoniſchem Hohngelächter wieder zurück=

---

6) S. das in der Anmerkung 2) bezeichnete Werk, in der daſelbſt berührten Abtheilung.

ſinkt, um auf ſpäte Epochen hinaus abermals verſcharrt zu liegen. — Uebrigens iſt es nicht gerade nothwendig, daß unſer Farben-Miſchmittel jenem alten in jeder Hinſicht völlig gleich ſei; wir begnügen uns ſchon mit der Gleichheit in den Haupteigenſchaften oder mit der allgemeinen Aehnlichkeit; denn hier gilt ebenfalls, was der Herr Profeſſor Feuerbach von der Geſchichte der Kunſt geſagt hat: dieſelbe kenne nämlich keine Wiederholung, und wenn uns auch zu ſeiner Zeit ein Geſchenk, welches das Schickſal zurückgefordert, wiedererſtattet werde, ſo pflege dieß doch immer nur unter andern Formen und andern Bedingungen zu geſchehen.

»Sclaviſch an das Alte euch zu halten,
»Eures Strebens Zweck iſt dieſes nicht;
»Seid gefaßt von himmliſchen Gewalten,
»Dringet raſtlos zu dem hehren Licht.«
(König Ludwig von Baiern.)

Warum aber die in dem Folgenden, den Alten zugeſchriebene Hauptgattung der Malerei im Allgemeinen nicht ſchon früher wieder erkannt und nicht früher eine ähnliche an deren Stelle geſetzt worden iſt, das hat höchſtwahrſcheinlich ſeinen Grund darin, daß — nach Göthe — der Hauch von vielem Guten, Vergnüglichen, Nützlichen oft Jahrhunderte hindurch über die Welt wehet, ehe man ſeinen Einfluß ſpürt, ſo daß man ſich oft in der Geſchichte über den langſamen Fortſchritt nur mechaniſcher Fertigkeiten wundert. —

Caylus ſcheint das von den Aegyptern angewandte Bindemittel für eine Art Beize gehalten zu haben, indem er es eine ſtarke, ſcharfe und beiſſende Materie nennt, womit man wahrſcheinlich die Farben dem Grunde einverleibt habe und die man, wie er vermuthet, nur bei Körpern habe brauchen können, welche ſo feſt ſeien, als der Stein. Wir werden uns aber ſogleich überzeugen, daß daſſelbe ein ganz anderes und weit allgemeiner anwendbares war; ſonſt hätte man ja nicht auch auf Papyrus, Holz u. ſ. w. mit jenem Farbenträger malen können. —

Nähere Unterſuchung des alt-ägyptiſchen Farben-Bindemittels.

Als Haupt-Grundlage hierbei diente mir die hierunter bezeichnete ſehr ſchätzbare Schrift [7]).

---

7) Betitelt: »Chemiſche Unterſuchung alt-ägyptiſcher und alt-römiſcher Farben, deren Unterlagen und Bindungsmittel, vom Profeſſor Dr. Geiger. Mit Zuſätzen und Bemerkungen über die Maler-Technik der Alten, vom Profeſſor Roux. Aus Geiger's Magazin für Pharmacie Band 14 beſonders abgedruckt. Karlsruhe, 1826.«

Die — in Gegenwart des Herrn Profeſſors Dr. Roux und zwar, wie dieſer bezeugt, mit größter Genauigkeit und mit beſonderer Rückſicht auf das Bindemittel — unterſuchten Farben befanden ſich auf einem Stückchen einer Decke (Tectorium) von einem Kalkſtein-Pfeiler, angeblich mit Fresco-Malerei, aus dem von Belzoni entdeckten Königsgrabe in Biban el Moluk in Aegypten und waren 1) braunroth, 2) grün, 3) fahlgelb und 4) ſchwarz.

Dieſe Malerei war keinesweges in Fresco; denn als Reſultat ſeiner Verſuche hinſichtlich des Miſchmittels in allen dieſen Farben führt der Hr. Prof. Dr. Geiger an: »Als Bindemittel wurde eine thieriſche Subſtanz angewendet, die aber in ihrem Verhalten gegen Reagentien vom Leim abweicht. Das Verhalten des weingeiſtigen Extrakts in der Hitze deutete auf eine Spur vorhandenen Wachſes.« Profeſſor Roux hat hieraus gefolgert, daß die Farben blos mit Wachs aufgetragen worden, ſo daß hiernach die Malerei an dem Pfeiler reine Wachsmalerei ſein würde. Dieſes iſt aber auch nicht der Fall, indem das Bindungsmittel der Farben, wie wir bald ſehen werden, noch aus einem andern (nicht thieriſchen) Stoffe, und alſo nur zum Theil aus Wachs beſtand; letzteres war bloß ein Zuſatz zu jenem weitern, in dem obigen Reſultate gar nicht angegebenen, nach dem Speziellen jedoch wirklich gefundenen, Stoffe. Nun iſt die Frage: Was war eigentlich die »thieriſche Subſtanz?« Der empfundene thieriſche Geruch (nach Leim) — von welchem Geruche lediglich man gleich darauf geſchloſſen hat: daß der Hauptbeſtandtheil des Farbenbindeſtoffes thieriſcher Natur geweſen ſei, kam höchſtwahrſcheinlich von dem wenigen, aber ſehr ſtark riechenden, Leime oder Blutwaſſer her, welcher in den Theilchen von der Wand enthalten war[8]), die bei dem Abſchaben der, ziemlich dünn aufgetragenen, Farben mit zwiſchen dieſelben gekommen waren (was bei der erſten Farbe — in der angezogenen Schrift — ausdrücklich bemerkt iſt); und dem zufolge hat man anſtatt der hiernach als Farben-Miſchmittel wegfallenden bezeichneten thieriſchen, eine davon völlig verſchiedene, mit der gefundenen Spur von Wachs vereinbarliche, Subſtanz als eigentlichen vorherrſchenden und mit dem Wachſe zuſammen den ganzen Farbenträger ausmachenden Beſtandtheil des Farbenbindemittels anzunehmen, welche entweder wegen ihrer völligen Geruchloſigkeit oder ihres ſehr ſchwachen, untergeordneten Geruchs nicht auch nach dem Geruche beſtimmt werden konnte. Eben dieſe letztere Subſtanz erkenne ich nun für (an ſich geruchloſes, doch gewöhnlich nach fremden Einmengungen riechendes) Harz und zwar für ein von Natur flüſſiges, in ſeinen Eigenſchaften dem Copaiva-Balſam gleichendes, welches in dem ungeheuern Zeitraume von länger als 2000 Jahren leicht ſeinen

8) Der Grund beſtand nämlich, nach der damit vorgenommenen chemiſchen Unterſuchung, aus Kreide und Leim oder Blutwaſſer.

Geruch ganz oder größtentheils verloren haben konnte, ohne daß das zurückgebliebene Harz ſelbſt, welches von der Luft nicht zerſtört werden kann, beſchädiget worden wäre: denn als nächſte Lage unter den Farben fand ſich, wie ich hiernächſt unwiderleglich nachweiſen werde, eine Miſchung aus ſolchem Harze und aus wenigerm Wachſe, mithin ein Harzfirniß, woraus ſicherlich auch der Farbenträger beſtand, um eine gewiſſe nothwendige und zweckmäßige Einheit, die dauerhafteſte Verbindung der Farben mit ihrer Unterlage, zu erzielen. Leim- oder ſonſtige Waſſerfarben würden auf der fettigen und glatten Harz-Wachs-Firnißlage nicht gehaftet haben, wenigſtens nicht feſt. Bei dieſer Firnißlage, welche ſich zwiſchen den Farben und dem Grunde befand, konnte man dagegen den aromatiſchen Geruch des balſamiſchen Harzes darum noch ziemlich deutlich erkennen, weil dieſe Zwiſchenlage durch die Farbenpaſte (durch die Harzfarben) beſtändig bedeckt geweſen war, ſo daß ſolcher Geruch bei weitem nicht ſo leicht hatte ausdunſten können. Hieraus erklärt ſich nun auch, warum die fragliche hauptſächliche Subſtanz vom Leim abwich; — weil ſie Harz und Wachs war. Sollte meine Anſicht von der wirklich thieriſchen Subſtanz, von welcher der thieriſche Geruch allein herrührte, auch nicht ganz gegründet ſein und dieſelbe nicht bloß in der Grundmaſſe enthalten, ſondern auch noch eine ſolche zwiſchen[9]) den einzelnen Farbenlagen geweſen ſein, ohne daß man ſie wieder ausfindig machen kann, ſo iſt dieſes eben kein großer Verluſt: denn aus flüſſigem Harze (wie der Copaiva-Balſam iſt) und Wachs allein läßt ſich erweislichermaßen ein vortreffliches und völlig genügendes Farben-Bindemittel bereiten.

Etwas Anderes und Paſſenderes als Harz läßt ſich auch nicht wohl zu einer Vereinigung mit dem entdeckten Wachſe denken. Aus dieſen beiden, höchſt dauerhaften Materien erhält man, wenn das Harz wohl gewählt[10]) und das Wachs gebleicht iſt, in der That das beſte Bindungsmittel für die Farben. Das ganz durchſichtige Harz erhält die Farben völlig klar und das, dieſelben auch nicht trübende, wenige und in jenem aufs Feinſte vertheilte Wachs bewahrt das Harz vor dem endlichen Riſſigwerden. Aus der gehörigen Zuſammenſetzung beider Stoffe, wobei das flüſſige Harz vorwalten muß, entſteht ein, dem reinen Wachſe (wenn man die Trübe, die dieſes in ſolcher Verdichtung hat, und ſeine Weichheit in dieſem unvermiſchten Zuſtande unberückſichtigt läßt) ſehr ähnlicher Körper, der er-

9) Es iſt nämlich möglich, daß man jede Lage der Farben, ehe man wieder darüber malte, — damit dieſe beim zweiten Auftrage (einen doppelten Auftrag hat man wirklich bemerkt) von dem in dem flüſſigen Harze des Bindemittels enthaltenen flüchtigen Oele nicht etwas angegriffen oder ein wenig aufgelöſt würden, — etwa mit Hauſenblaſenleim oder dergleichen überzogen hat. Bei unſerm wohlverfertigten Bindungsmittel iſt indeß ein ſolcher Ueberzug nicht nöthig, da es hinlänglich durch Wachs geſättigt iſt.

10) Nämlich wenn es guter Copaiva-Balſam iſt.

wünſchterweiſe nur feiner, klarer, durchſichtiger und härter oder feſter iſt, als letzteres allein; ſo daß alſo die mit Harz-Wachs-Firniß auszuführenden Gemälde noch vollkommener und dauerhafter werden, als wenn man mit (vermittelſt eines flüchtigen Oels flüſſig gemachtem) bloßem Wachſe malt. Flüſſiges Harz aber war ohne Zweifel deshalb zu dem Firniß genommen worden, um dieſem dadurch auf die einfachſte, natürlichſte und bequemſte Weiſe das erforderliche zweckmäßige Uebergewicht von Harz und zugleich die nöthige Flüſſigkeit zu geben, ohne ein ätheriſches Oel zuzuſetzen, das beim Uebermalen die Farben der Untermalung leicht wieder aufgelöſt haben würde. Ein ſolches flüchtiges Oel iſt hingegen durchaus unentbehrlich, um feſtes oder hartes Harz und Wachs flüſſig zu machen.

Den unumſtößlichſten Beweis dafür: daß ſich die Aegypter wirklich eines Firniſſes aus flüſſigem Harze, worin ein hinlänglicher Theil Wachs aufgelöſt worden, in der Malerei als Bindemittel — wenigſtens um die Farben an den Kreidegrund feſtzubinden, woraus wir übrigens auch auf deſſen Gebrauch zum Auftragen der Farben ſchließen müſſen, — bedienten — mag nun ſolcher Firniß auch noch mit einer (keinesweges nöthigen) thieriſchen Subſtanz verbunden geweſen ſein oder nicht, — liefert die

Unterſuchung der nächſten Unterlage der Farben,

welche, wie ich ſogleich nachweiſen werde, von einem Firniß aus balſamiſchem Harze und Wachs herrührte, womit man den ſtark einſaugenden Kreidegrund ſo, daß dieſer nichts mehr einſog, überzogen zu haben ſcheint (die Lage war ſo dick, daß ſie ſich deutlich unterſchied), damit die Farben ſich ungehindert vermalen ließen und nicht einſchlagen konnten. Um zu verhüten, daß der Kreidegrund von dem Firniß nicht erſäuft oder nicht grau werde, mag man denſelben auch wohl mit einer Flüſſigkeit, welche eben die Dienſte leiſtete, wie die in kochendem Waſſer aufgelöſte Hauſenblaſe, zuvor einige Male überſtrichen haben.

»Die Farben, ſagt Hr. Prof. Geiger, ſaßen auf einem Grunde feſt, welcher ungefähr $\frac{1}{10}$ Linie Dicke betrug und der deutlich von der darunter liegenden Decke unterſchieden war. Durch Poliren mit dem Nagel oder einem andern harten Körper, ſelbſt beim Abſchaben der Farben, welche ſehr feſt darauf adhärirten, nahm dieſe Lage einen deutlichen Wachsglanz an; rieb man mit dem Finger darauf, ſo hatte man dieſelbe klebende Empfindung, als ob man auf Wachs rieb (»nur etwas härter«). Man brachte ein Stückchen auf glühende Kohlen, es wurde ſchnell ſchwarz und verbreitete einen gleichſam ſüßlichen erhitztem Wachſe etwas ähnlichen brenzlichen Geruch. Während dem Schwarzwerden bemerkte man eine ſchnell vorübergehende Schmelzung.«

Daß die hier beſchriebene (Firniß-) Unterlage härter war als Wachs, beweiſt ſchon allein, daß dieſelbe nicht aus bloßem Wachſe beſtand, ſondern wirklich von (härterm) Harz durchdrungen war, welchem letztern alſo auch ein verhältnißmäßiger Theil

2

des Glanzes, der den des Wachſes noch erhöhte, ſowie ein Theil von der Klebrigkeit zuzuſchreiben iſt; das Harz war nämlich durch das Wachs ſo geſchmeidig erhalten worden.

a) »Es wurde ſo viel wie möglich von der bereits von der Farbe entblößten Unterlage abgekratzt und mit Aether erhitzt, dann filtrirt. Das Filtrat hinterließ beim Verdunſten nur einen Hauch eines fettigen Rückſtandes.«

Dieſes iſt ein Zeichen, daß nur wenig Wachs in dem, die Unterlage der Farben bildenden, aufgetrockneten Harzfirniße enthalten war; dieſes wenige Wachs reichte aber dennoch hin, um das Harz, mit welchem es vereinigt war, gegen Sprödigkeit zu ſchützen und ihm einen ſanftern Glanz zu geben.

An dieſer Firnißlage hing noch Kreide von der darunter befindlich geweſenen Decke oder dem Kreidegrunde, weil dieſer Grund den Firniß theilweiſe eingeſogen hatte und hiermit ſo feſt verbunden war, daß dieſer durch das Abſchaben nicht rein davon getrennt werden konnte.

b) »Die mit Aether behandelte Erde (Kreide) legte ſich nach dem Verdunſten des Aethers feſt an das Glas an, während ſie vorher trocken und leicht zerreiblich pulverig war, ſie wurde mit Alkohol von 0,800 ſpec. Gewicht einige Tage digerirt, dann eine Zeit lang gekocht und kochend heiß filtrirt, das Filtrat hinterließ nach dem Verdampfen des Alkohols mehr Rückſtand, als der Aetherauszug, er überzog das Uhrgläschen mit einer deutlichen wachsartigen, ſehr dünnen Haut, am Rande des Uhrgläschens zeigten ſich braune durchſichtige, »harzartig« glänzende Theilchen, die einen herben, bitterlichen Geſchmack hatten. Sie waren bei gewöhnlicher Temperatur weich, knetbar, in gelinder Hitze floßen ſie, unter Verbreitung eines etwas »aromatiſchen« Geruchs (an welchen untrüglichen Eigenſchaften auch der Hr. Prof. Geiger »aromatiſches«, d. h. flüſſiges, balſamiſches »Harz« erkannte). Waſſer wirkte nicht merklich darauf ein, das Uhrgläschen wurde nicht davon genäßt, ſondern verhielt ſich gleichſam fettig gegen daſſelbe.«

Hier hat man nun aus der Feder eines der erſten Chemiker neuerer Zeit, durch eine beſtimmte Angabe unverkennbarer Merkmale, den deutlichſten und vollgültigſten Beweis für meine Behauptung: daß der Firniß, wovon die Rede iſt, wirklich größtentheils aus Harz und zwar aus flüſſigem, aromatiſchem oder balſamiſchem Harze und aus einem Zuſatze von Wachs beſtanden hat. Das aromatiſche Harz beſaß ganz die Eigenſchaften des Copaivabalſams: denn dieſer natürliche Balſam hat ebenfalls einen eignen, nicht unangenehmen, aromatiſchen Geruch und einen ſcharfen, bittern (herben) anhaltenden Geſchmack; iſt in waſſerhaltigem Spiritus ſchwer auflöslich, leicht auflöslich in waſſerfreiem Alkohol und hinterläßt bei der Deſtillation mit kochendem Waſſer, wodurch das flüchtige Oel abgeſchieden wird, ein graugelbes und ſprödes Harz, das aber zwiſchen den Zähnen erweicht, ſo wie es in der Wärme ebenfalls zu einer braungelben, durch-

ſichtigen, noch ſchwach nach Copaivabalſam riechenden Maſſe ſchmilzt[11]. Daß das bräunliche, durchſichtige und glänzende Harz bloß am Rande des Uhrgläschens und nicht auch durchgängig in dieſem bemerkt wurde, kam offenbar davon her: daß der übrige Theil des Hautüberzuges des Uhrgläschens »ſehr dünn« (viel dünner) war und man deshalb und wegen der hierauf beruhenden vollkommenen Durchſichtigkeit nichts Bräunliches bemerken konnte, an dem Rande des Gläschens dagegen derſelbe Ueberzug, durch Umrühren oder Umſchwingen und ſchnelleres Trocknen, dicker, doppelt ſich gebildet, folglich auch die Farbe des Bindemittels ſelbſt ſich verdoppelt hatte oder deutlicher geworden war. Wie ſollten auch ſonſt jene Harztheilchen (die man, wenn ſie ſich nicht ganz deutlich als Harz gezeigt hätten, ſtatt harzartig, gewiß wieder bloß wachsartig genannt haben würde) gerade nur an den Rand des Uhrgläschens gekommen ſein, wenn dieſes Harz, welches ſich von dem Wachſe beim Schmelzen nicht trennen konnte, in dem Ueberzuge des Gläschens nicht durchgängig geherrſcht hätte? —

»Ein Minimum (von der erwähnten harz=wachsartigen Maſſe) wurde in Weingeiſt gelöſt, dieſer wirkte kalt etwas langſam darauf ein. Der Reſt[12]) wurde wieder mit Weingeiſt behandelt, auch ſelbſt in der Hitze geſchah die Auflöſung langſam[13]) und es blieb eine Spur ungelöſt auf dem Glas zurück, welche jetzt ganz die Farbe und Conſiſtenz des Wachſes hatte, auch beim Erwärmen leicht ſchmolz und einen deutlichen Wachsgeruch verbreitete.« Das in dem Weingeiſt ungelöſt Gebliebene war alſo der, hier deutlich genug bezeichnete, Zuſatz von Wachs (das in Weingeiſt unlöslich iſt) zu dem Harze, welches ſich im Weingeiſt aufgelöſt hatte. Hierin liegt ein abermaliger Beweis, daß mehr aromatiſches Harz als Wachs in dem Farbenträger enthalten war: denn auf dieſen letztern wirkte der Weingeiſt im Allgemeinen ein, wenn auch zum Theil etwas langſam; auf reines oder auf vorherrſchendes Wachs kann aber der Weingeiſt nicht ſo einwirken, — ſonſt könnten ja auch keine Wachsgemälde mit Weingeiſt gereinigt werden, ohne die Farben aufzulöſen; Harz wie aufgetrockneter Copaivabalſam wird hingegen durch Weingeiſt aufgelöſt. Indem nun die Auflöslichkeit des balſamiſchen Harzes und die Unauflöslichkeit des wenigern Wachſes in Weingeiſt zuſammenwirkten: ſo muß man aus dem obigen Ergebniß der langſamen Auflöſung des Bindemittels bis auf einen kleinen Reſt nothwendig ſchließen, daß die Menge des Harzes die des Wachſes überwog. Der kleine Theil Wachs, welcher mit dem Harze vereinigt war und dieſes gleichmäßig durchdrungen hatte, erhielt das letztere, bei aller Härte, dennoch beſtändig in Sprödeloſigkeit oder in einer feſten fettartigen

---

11) Vergl. den Artikel: »Copaivabalſam« in Berzelius Lehrbuch der Chemie.

12) Welcher verblieb, als das aromatiſche Harz von dem kalten Weingeiſte meiſt aufgenommen war.

13) Was ſich hierbei noch auflöſte, war der Reſt von Harz.

Zähigkeit; und das in größerer Quantität vorhandene Harz ſchützte hinwiederum das mit ihm verkörperte und ſo gleichſam auch zu Harz gewordene Wachs gegen die Luft, wenn dieſes noch eines ſolchen Schutzes bedurfte.

Für das Vorherrſchen des balſamiſchen Harzes ſpricht endlich auch noch der Umſtand, daß das Bindungsmittel, wenn mehr Wachs als flüſſiges Harz in ihm enthalten geweſen wäre, nicht flüßig genug geweſen ſein, nicht ſo gut getrocknet haben und lange nicht ſo feſt geworden ſein würde, als im umgekehrten Falle. —

Durch das Angeführte glaube ich nun auf die ſicherſte Weiſe ſattſam erwieſen zu haben, daß das ſo ſehr, und zwar mit Recht bewunderte Farbenbindemittel in der alt-ägyptiſchen Malerei nichts Anderes iſt, als ein, unſerm Copaivabalſam gleichendes, flüſſiges Harz, das mit einem gewiſſen, weſentlich nöthigen, Theile Wachs verbunden war. —

Hieraus ergiebt ſich ſchon allein zur vollen Genüge, daß ſich alle Diejenigen gar ſehr irren, welche jene alt-ägyptiſchen Malereien für Fresco- oder für Waſſermalereien halten. Außerdem wird aber die Annahme einer Frescomalerei bei den alten Aegyptern noch durch folgende Thatſachen widerlegt: 1) daß jene Werke eine in Fresco unnachahmliche ausgezeichnete Farbenpracht und Glanz beſitzen; 2) daß die von Caylus erwähnte Verbindung von Vergoldungen mit farbigen Verzierungen auf ein klebriges Bindungsmittel, das durch wäſſerige Feuchtigkeit nicht aufzulöſen ſtand, ſchließen laſſen, wie eine Miſchung aus flüßigem Harze und Wachs iſt, die auch auf näſſenden Mauern feſt haftete; 3) daß, nach der oben angeführten Bemerkung Norden's, ein 80 Fuß hohes und verhältnißmäßig breites halbrundes Kunſtwerk aus zwei Reihen rieſenmäßiger Figuren beſteht, die mit angemeſſenen Farben bemalt ſind und welche, um ihre Basreliefgeſtalt völlig zu behalten, einen, die Vertiefungen ausfüllenden und überhaupt die Formen unkenntlich machenden, Fresco- (Kalkſtuck-) Grund durchaus nicht zuließen; 4) daß die Farben, wie Norden ferner ausdrücklich ſagt, »an dem Steine« (alſo nicht an einem, ſonſt unverkennbaren, Kalkgrunde) außerordentlich feſt haften, was ſicherlich daher kommt, daß das ölartige Farbenbindemittel aus balſamiſchem Harze und Wachs ſammt den Farben in die ſteinernen Figuren durch die Poren zum Theil eingedrungen und ſolchergeſtalt den Stein ſo dauerhaft gefärbt hatte, daß ſich die Farbe nicht ganz davon abnehmen ließ [14]); 5) daß auch nach Dr. Perry die Basrelieffiguren und Hieroglyphen, womit die Säulen, Decke und Wände eines großen Zimmers unter den Ruinen von Carnac bedeckt ſind, eine friſche, glänzende und prächtige Malerei haben, und 6) daß, nach dem von Plato, der lange in Aegypten verweilte,

---

14) Wegen der aus dem Steine gearbeiteten Figuren und Figürchen waren hier die Farben unmittelbar aufgetragen worden; jene, von Hrn. Geiger chemiſch unterſuchten Farben waren hingegen von einem Pfeiler ohne Basrelief-Figuren und ohne Hieroglyphen, weshalb man ſolchen einen Kreidegrund hatte geben können.

uns hinterlaſſenen Zeugniſſe[15]), die altägyptiſchen Malereien *alle einer und derſelben Art*, folglich, nach den oben abgehandelten chemiſchen Analyſen, mit *aromatiſchem Harze und Wachs* ausgeführt, oder *Harzmalereien* ſind. —

Für die genaue Bekanntſchaft der Aegypter mit allerlei Harzen, balſamiſchen und feſten, ſpricht ſchon genugſam ihre, allgemein bekannte, Einbalſamirung und der weitere Thatumſtand, daß ſie, die bereits die Natur des Harzes ſo ſehr wohl kannten, ſich in ihrer ſichern Erwartung, die menſchlichen Leichname durch harzige Subſtanzen gegen die Verweſung zu ſchützen, nach einer mehrtauſendjährigen Erfahrung, nicht betrogen haben. Sie glaubten, nach den Berichten alter Autoren, daß die Seele ſo lange mit dem Körper vereinigt bleibe, bis dieſer völlig verweſet ſei; daher ihre große Sorgfalt, die Verſtorbenen »durch *Harze*« vor dem Verweſen zu bewahren. Da ſie nun dieſes, durch das eben angegebene Mittel, vermochten, ſo betrachteten ſie den Erdenwandel nur als eine ſehr unbedeutende Zeit des Lebens und die Gräber, oder vielmehr ſteinernen Gänge und Pyramiden — die Aufbewahrungsorte der einbalſamirten (mumiſirten) Körper — als ihre ewigen Wohnungen, die ſie darum auch ſorgfältigſt zierten und ausſtatteten. »Dem gemäß ſind dieſe zahlreichen Gänge, womit faſt die ganze libyſche Bergkette an der linken Seite des Nilthales ausgehöhlt iſt, und in welche nie ein Sonnenſtrahl dringt, der ganzen Länge der Wände nach, mit Vorſtellungen halberhobener Arbeit und Malereien, die einmal alle Beſchäftigungen und Arbeiten des bürgerlichen und häuslichen Lebens der Aegypter vorſtellen, dann ſich aber auch auf ihre religiöſen Anſichten beziehen, überdeckt, viel ſorgfältiger, als es die Wohnungen der Lebenden waren[16])«. Das Harz, beſonders das *balſamiſche*, d. h. von Natur flüßige, war das Wichtigſte, Koſtbarſte bei dem Einbalſamiren, wovon auch der Name: »*Einbalſamirung*« ſich herleitet. Durch das Salben mit harzigen Flüſſigkeiten erhielten die Leichname eine ſolche Dauer, daß die jetzt noch in Menge vorhandenen Mumien in dieſer Hinſicht ſelbſt den Pyramiden nicht nachzuſtehen ſcheinen. Der Graf von Caylus erwähnt lobpreiſend die vollkommene Erhaltung einer in dem Cabinette zu St. Genevieve aufbewahrt werdenden Mumie von einem 2 — 3 jährigen Kinde, welche in ein Käſtchen eingeſchloſſen iſt, worauf geſchrieben ſteht: »*Mumie des kleinen Prinzen von Memphis*.« Die Oberfläche der Haut iſt ſchwarz und ſo glatt, daß man ſie mit einem ſchönen chineſiſchen Firniß vergleichen kann; ſie iſt mit einem ſchwarzen Harze, höchſtwahrſcheinlich mit dem, im Alterthume viel benutzten, angenehm, aber ſtark riechenden Cedernbalſam, der eine ſolche Farbe hat, unter dem Namen Cedria jetzt noch

15) **Plato**, de leg. 2. p. 656. cf. **Hirt**, Geſch. der bild. Künſte bei den Alten, S. 7.

16) Beſchreibung der k. k. Sammlung ägyptiſcher Alterthümer, von Anton v. *Steinbüchel*, Direktor des k. k. Münz= und Antiken=Cabinets und Mitglied mehrerer Akademien, Wien 1826. S. 18 — 21.

bekannt iſt und aus jungen Cedern, nachdem man die Rinde durchſchnitten, tröpfelt, überzogen. Die Binde, deren Farbe der der Zimmtrinde nahe kommt, iſt mit einem andern, und zwar hellen, übrigens auch einen Wohlgeruch ausduftenden, balſamiſchen Harze beſtrichen. Weitere von den Alten gekannte aromatiſche Harze waren die bittern ſcharfen Säfte der wohlriechenden Cypreſſe und der Fichte. Außerdem mögen ſie noch manche andere flüßige Harze gekannt haben.

»Obriſtlieutenant Bagnold meldet in einem Schreiben an die Asiatic Society, daß er während ſeines Aufenthaltes am rothen Meere aus mehreren Geſprächen, die er in der Nähe von Mocca mit Beduinen gehabt, zu der Vermuthung gelangt ſei, daß der Hauptbeſtandtheil der Einbalſamirmaſſe der alten Aegypter nichts als der in jenen Gegenden unter dem Namen Katraan bekannte vegetabiliſche Theer (ein dunkles flüſſiges Harz) geweſen ſei. Er machte mit dieſem Theere, den man aus einem kleinen, in den heißeſten Gegenden Syriens und des glücklichen Arabiens wachſenden Strauche gewinnt, zuerſt an Vögeln und andern Thieren Verſuche, die vollkommen gelangen, indem die damit behandelten Thiere, ſowie eine damit balſamirte menſchliche Hand, welche in England zu ſehen ſind, einer Temperatur von 40° F. im Schatten ſehr gut widerſtanden. Die Araber glauben zwar, daß dieſem Theere große Quantitäten Kampfer, Myrrhe und Weihrauch (harte Harze) beigemengt wurden; allein dieß iſt überflüſſig, da der Theer allein ſo vollkommen in die thieriſche Subſtanz eindringt, daß er ſelbſt die Farbe der Knochen verändert [17]). Die genannten harten Harze, beſonders die beiden letzten, dürften dem flüßigen nur des beliebten ſtarken Wohlgeruchs wegen ehemals zugegeben worden ſein, da das flüßige Harz, welcher Art dieſes auch immerhin geweſen ſein mag, allerdings den Zweck der Erhaltung ſchon allein erfüllte. Die Sorgſamkeit, welche die Aegypter auf die Mumien verwandten, erſtreckte ſich gewiß in gleichem Maße auch auf die Malereien, als eben ſo lange dauern ſollende Zierden der Behältniſſe derſelben. Da ſie nun die Kräfte des Harzes bei jenen benutzten, ſo nahmen ſie ſolche ohne Zweifel auch bei dieſen in Anſpruch. Jedoch wählten ſie, wie ſich von ſelbſt verſteht, zum Malen nur helles Harz, welches die Farben nicht trübte, während ſie zur Einbalſamirung auch dunkles gebrauchen konnten; das dunkle Harz ſcheint bei dieſer Salbung ſogar am beliebteſten geweſen zu ſein, indem, wenn auch das helle Harz koſtbarer, ſeltener geweſen wäre, doch wohl der kleine Prinz von Memphis nicht ſchwarz geſalbt worden ſein würde.

»Die Mumienſärge ſind mit einem mehr oder weniger dünnen Kreidegrunde überlegt und darauf bemalt, an einigen ſind dieſe Farben ganz erhoben aufgetragen; man bemerkt ganz unverkennbare Spuren eines glänzenden Firniſſes, der die Farben gegen die zerſtörende Einwirkung von Feuchte und Näſſe ſchützte, und ſie in einem ſo friſchen Zuſtande bis auf

---

17) Aus dem Athenäum.

unſere Tage erhielt [18]).« Dieſes werthvolle Zeugniß eines berühmten, völlig zuverläſſigen Kunſtkenners beſtätigt noch mehr unſere Verſicherung, daß das Farbenbindemittel und zugleich Farben=Schutzmittel der alten Aegypter wirklich ein Harzfirniß und zwar, laut der obigen chemiſchen Unterſuchung, aus einem Balſamharze und einem Theile Wachs, war, mit welchem die Farben aufgetragen wurden, die alsdann mit einer harzigen Flüſſigkeit doch noch überfirnißt worden ſein können. Der »*ganz erhobene*«, *fette* Auftrag der betreffenden Farben ſetzt ebenwohl noch mehr außer Zweifel, daß es Harzfarben, und nicht etwa blos befirnißte Leim= oder andere Waſſerfarben ſind, welche letztern zudem, als ſchon zu raſch trocknend, nicht einmal zu dem ſtark einſaugenden Kreidegrunde ſchicklich geweſen wären. Jedenfalls iſt es der Harzfirniß, der die Farben ſo viele Jahrhunderte hindurch gegen die Näſſe ſchützte und dieſelben friſch und glänzend erhielt; und dieſe Erhaltung mußte um ſo länger währen, je inniger, je genauer die Farben mit dem Firniße verbunden waren. Ein bloßer *Ueberzug* von Firniß hätte die Farben, wenn dieſe mit Waſſer aufgetragen worden wären, gegen ihr Ablöſen von der feuchten Mauer nicht ſchützen können.

Werthvoll iſt uns auch die Anſicht des Hrn. Hofr. K. O. *Müller* (Archäol. d. K. S. 245), wonach die Aegypter ihre Farben »*etwa nur mit Gummi glänzender gemacht*.« Unter *Gummi* iſt hier wirkliches Harz zu verſtehen; das Wörtchen »*etwa*« geſtattet außerdem noch die Annahme von etwas Wachs dazu (welches beides in altägyptiſchen Farben wirklich gefunden worden) und um die Pigmente durch dieſe Miſchung glänzend zu machen, mußte man am erſten auf den Gedanken gerathen, dieſelben hiermit gleich aufzutragen, da man *flüßiges* Harz hatte und das Wachs von ſelbſt hierin zerging.

Die Natur des Harzes und des mit ihm nahe verwandten Wachſes [19]) macht es begreiflich, daß die mit einem Firniß daraus gefertigten Malereien nicht nur an den Mumienſärgen ꝛc., ſondern auch an den feuchten Steinwänden Jahrtauſende lang friſch und unbeſchädigt geblieben. —

Das Wachs kannten die Aegypter ebenſowohl, als das Harz, indem ſich nicht bloß in den von dem Hrn. Prof. Geiger analyſirten Farben wirklich Wachs nebenbei gefunden hat, ſondern die ägyptiſchen Künſtler auch »das Bilden in Wachs verſtanden und von Wachs jetzt noch kleine Figürchen in den Sammlungen vorkommen.« [20])

In der k. k. Sammlung zu Wien befinden ſich z. B. vergoldete Figürchen aus Wachs und ein aus Wachs gebildeter fliegender Vogel. [21])

---

18) A. v. *Steinbüchel* in der, Note 16) angemerkten, Schrift. S. 64.

19) Das gewöhnliche, von den Bienen geſammelte, Wachs ſteht nämlich, nach *Berzelius*, auf der Grenze zwiſchen Thier= und Pflanzen=Produkten.

20) *Hirt*, Kunſtgeſch. S. 4 u. 5.

21) S. die, Anmerk. 16) bezeichnete, Schrift des Herrn von *Steinbüchel*, S. 75.

Ferner benutzten die Aegypter auch ſchon die Kreide und den Gips zur Kunſt, da, wie aus vorſtehender Abhandlung erhellet, nicht nur die Malereien gewöhnlich einen ſolchen Grund haben, ſondern auch »nicht ſelten die Mumien-Geſichts-Masken mit Kreide oder Gips figürlich verziert ſind.«[22])

Endlich machten ſie auch ſtarken Gebrauch vom Leim, jedoch nicht etwa beim Auftragen der Farben, ſondern z. B. zum Zuſammenleimen von Papyrus zu Rollen und von Holz und Leinwand zu (bemalten) Mumienſärgen, ſowie zur Bereitung des Kreide- oder Gipsgrundes für die Malereien u. ſ. w.

Nach allem dieſem hatten alſo die alten Aegypter zur Haupt- oder vielmehr einzigen Gattung eine Harzmalerei, welche Bezeichnung wir um ſo lieber beibehalten, da Caylus auch das Wachs, welches dem flüßigen Harze zugeſetzt wurde, eine »harzartige« Subſtanz und Herr Wiegmann daſſelbe »(vegetabiliſches) Harz« genannt hat.

22) Hirt's Kunſtgeſch. S. 5. Von den Aegyptern wurden die Farben »auf den Stein, den Anwurf von Stucco, oder bei Mumienkaſten auf eine dünne Gypslage« aufgetragen. K. O. Müller's Kunſt-Archäol. 1830. S. 245.

Zweites Kapitel.

Von der alt=griechiſchen Malerei.

Bei den Alt=Griechen prangte die Malerei in herrlichſter Blüthe. Zeichnung und Farbengebung erlangten bei ihnen ihre völlige Reife. Apelles erreichte einen ſo hohen Grad von Vollkommenheit in dieſer Kunſt, wie vor und nach ihm kein Anderer.

Dieſes iſt allgemein bekannt und anerkannt, und kunſtgeſchichtlich begründet[23]).

Die vielen, uns jetzt noch zugänglichen (beſonders im 3. Kapitel zu beſchreibenden,) antiken Malereien, obgleich ſolche aus einer Zeit herſtammen, wo die ſchönſte griechiſche Kunſtblüthe ſchon abgefallen war, laſſen gleichfalls auf den außerordentlich hohen Grad von Vollendung der alt=griechiſchen Meiſterwerke noch ſchließen, und beſtätigen ſo die kunſtgeſchichtlichen Ueberlieferungen hiervon.

Demnach und insbeſondere nach den bald folgenden, ſpeziellen Beſchreibungen glaubwürdiger Autoren des Alterthums von den täuſchenden lebenvollen Darſtellungen der berühmten griechiſchen Maler, fehlte den Werken dieſer Letztern im Allgemeinen nichts in der Färbung, einſchließlich des Ausdrucks von Licht und Schatten[24]). Mithin ſtanden dieſe alten Gemälde auch hinſichtlich der maleriſchen Geſammtwirkung, namentlich in der Schönheit des Colorits und dem wirkungsvollen, bezaubernden Helldunkel, wenigſtens die beſten derſelben, neuern Bildern, ſelbſt den ſchönſten Oelgemälden eines Tizian und

---

23) Vergl. K. O. Müller's Archäologie der Kunſt, Breslau, 1830; und Hirt's Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten, Berlin, 1833, u. ſ. w.

24) »Wie die Alten die harmoniſchen Verhältniſſe der Farben (harmogé) herauszufinden »und zu beobachten ſehr beſtrebt waren: ſo hatten ſie für das Maaß des Lichtes, welches das »Bild im Ganzen feſthalten ſollte, für die Einheit der geſammten Lichtwirkung, ein feines Auge; »dies war der τόνος oder splendor.« K. O. Müller's Kunſt=Archäol. S. 389. Auch die feinſte Verſchmelzung, wobei von einander verſchiedene Farben ſanft in einander übergehen oder unmerklich ſich mit einander vermiſchen, iſt bei den Alten anzutreffen. Vergl. Franz Junius, von der Malerei der Alten, Breslau, 1770. S. 456.

Correggio gewiß nicht nach; es waren nicht etwa oberflächlich colorirte Zeichnungen, ſondern wirkliche, hochvollendete Gemälde nach unſern jetzigen Begriffen. »Je mehr die Malerei ſich vervollkommnete, deſto höher mußte auch die Forderung an die Lebendigkeit ihrer Darſtellungen ſteigen. Zeuxis und Parrhaſius waren bereits ſo weit gekommen, daß ſie natürliche Effekte mit großer Wahrheit nachbilden konnten, und Plinius rühmt beſonders die Kunſt des Letztern in der Verſchmelzung und Abrundung des Umriſſes. Euphranor übertraf ſeine Vorgänger ohne Zweifel noch durch größere charakteriſtiſche Wahrheit des Colorits. War nun aber beſonders die Naturwahrheit der Färbung, zumal ſo lange die techniſche Behandlung noch mancher Unvollkommenheit unterlag, ſehr ſchwer zu erreichen, ſo ward auch gerade die Naturwahrheit und Lebendigkeit eines Gemäldes um ſo mehr erhoben. Der ganze Abſchnitt des Plinius über die Malerei iſt dazu Beleg. Die Trauben des Zeuxis und der Schleier des Parrhaſius, jener Wettläufer des Letztern, welcher zu ſchwitzen ſchien, galten als Beweiſe der höchſten Meiſterſchaft. Von Euphranor wird gerühmt, er habe vorzüglich dahin geſtrebt, die Figuren aus der Tafel hervortreten zu laſſen, und ſelbſt einem hochgeprieſenen Werke des Apelles [25]), welcher die Malerei zur Vollendung brachte, glaubte man kein größeres Lob ertheilen zu können [26]). —

Mit jener Vollkommenheit des Colorits in den unſterblichen Werken der altgriechiſchen Künſtler läßt ſich aber keineswegs das unvollkommene Materielle und Techniſche der Leimfarben-Malerei, welche man bisher den Alten als Hauptgattung zugeſchrieben [27]), und eben ſo wenig die Technik der enkauſtiſchen und der Frescomalerei vereinbaren.

Man iſt vielmehr durchaus gezwungen, den Alten, namentlich beſonders auch den Griechen, eine ganz andere, den von ihnen hervorgebrachten hohen Wirkungen, der bewun-

25) »Das Bild des Blitzeſchwingenden Alexanders im Artemiſium zu Epheſus, woran die Hand hervorzuragen, und der Blitz außerhalb der Tafel zu ſein ſchien.«

26) Dr. Ludwig Schorn: Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler, Heidelberg, 1818.

27) Selbſt der Herr Hofrath Hirt hat ſolches noch in ſeiner Kunſtgeſch., S. 164, gethan.

Auch der Herr Hofrath K. O. Müller (Kunſt-Archäol., S. 388.) ſieht in der ſ. g. Tempera- oder Pinſelmalerei der Alten nur eine Malerei mit Waſſerfarben: »Dieſe Farben — lehrt er — zerließ man in Waſſer, mit einem Zuſatz von Leim oder Gummi (weder die Anwendung von Eiweiß noch Oel iſt bei alten Gemälden nachweisbar); um ſie mit dem Pinſel aufzutragen.« Durch die Angabe »Leim oder Gummi« wird die Annahme einer Leimfarben-Malerei ſchon zweifelhaft. Die Unzulänglichkeit einer Waſſerfarben-Malerei überhaupt wohl einſehend, aber zur Zeit von einer Auffindung des Bindemittels aus Balſamharz und Wachs in alten Gemälden noch keine Kenntniß habend, fand ſich Herr H. Müller bewogen, zu bemerken: »Oel ſei bei alten Gemälden nicht nachweisbar;« der noch beſſere Balſam-Wachs-Firniß machte daſſelbe überflüſſig.

derten »Eleganz und Schönheit« ihrer Gemälde entſprechende Gattung der Malerei zuzugeſtehen. Ohne Urſache keine Wirkung. —

Zwiſchen der jetzigen Oelmalerei und der Leim- ꝛc. und Waſſerfarben-Malerei iſt bekanntlich ein ſchon ſo großer Unterſchied, daß ſich in der erſtern Art Vieles mit Leichtigkeit ausführen läßt, was in der letztern bei aller Mühe und allem Kunſtaufwande unmöglich und theils gar nicht, theils nur ſehr unvollkommen zu bewerkſtelligen, gleichwohl aber zur wahren Schönheit eines Gemäldes unumgänglich nöthig iſt: z. B. laſirendes klares Malen zur Erlangung durchſichtig zu miſchender natürlicher Localfarben, ſowie zur Hervorbringung der ſanfteſten Licht- und kräftigſten Schattentöne; ferner harmoniſche, feinſte Verſchmelzung der Farben u. ſ. w. Auch laſſen ſich die ſaftig ſcheinenden Oelfarben nicht durch Waſſer auflöſen, während dieſes bei den viel matter oder trockener ſich ausnehmenden Leim- und andern Waſſerfarben der Fall iſt.

Aber auch ſelbſt die Oelmalerei war noch nicht geeignet, den Anforderungen der äußerſt ſorgfältigen griechiſchen Künſtler an eine möglichſt vollkommene, das beſte Farbenbindemittel darbietende, Technik zu genügen, weil dieſe Art Malerei dazu doch ebenfalls viel zu bedeutende, von dem Bindungsmittel (Oel) herrührende, Mängel hat: z. B. daß die Oelfarben der Luft nicht genugſam widerſtehen, ſondern durch deren Einwirkung mit der Zeit ſchwärzen, zuſammenſchwinden, runzeln und riſſig werden; — daß dieſelben ohne Zuſatz von, den Farben ſchädlichen Trockenmitteln (Bleizucker, weißem Vitriol u. ſ. w.) viel zu langſam trocknen, auch zu den lebhafteſten Farbentönen immer noch nicht heiter, rein und klar genug ſind oder bleiben, da das fette Oel, wenn man es kocht, dunkler und überhaupt, wenn es auch nicht gekocht iſt, nach dem Trocknen halbundurchſichtig oder hornartig-trübe wird, und daß die mit Oelfarben ausgeführten zarten Laſuren, aus dem zuerſt angeführten Grunde, bei weitem nicht dauerhaft genug ſind, durch deren Zerſtörung aber der größte Farbenzauber der Gemälde verloren geht. —

Und eben ſo wenig konnte die Wachsmalerei (d. h. diejenige Art Malerei, wobei Wachs der alleinige oder vorherrſchende Bindeſtoff iſt) und zwar weder die Enkauſtik oder Griffel- Schmelz-Wachsmalerei, noch die Pinſel-Wachsmalerei die vorzüglichſte und allgemeinſte Gattung bei den Griechen ſein; erſtere Art darum nicht: weil dabei, wie man nicht anders vermuthen kann, nur kleine Tafeln, die ſich leicht handhaben ließen, mühevoll bearbeitet werden konnten und an einen laſirenden Farbenauftrag, der doch am wirkungsvollſten iſt, indem dadurch die ſchönſten, klarſten durchſichtigen Töne entſtehen, gar nicht zu denken war; — und die andere Art deshalb nicht: weil das zerlaßene und mit flüchtigem Oel vermiſchte bloße Wachs zu bald erſtarrt, ohne zugleich hart aufzutrocknen; ferner zu körperlich und trübe, alſo zu den feinſten Laſuren und zu dem Ausdrucke der kräftigſten Schatten nicht geeignet, übrigens auch zu weich iſt, als daß die Wachsgemälde nicht leicht beſchmutzt und ſonſt beſchädigt werden könnten. —

Die ſchönſte und dauerhafteſte Art von Malerei, worin die Griechen ihre vollkommenſten und meiſten Werke ausführten, war die von den alten Aegyptern erfundene und überlieferte Harzmalerei, wobei das Wachs in einem angemeſſenen untergeordneten Verhältniſſe zu flüſſigem Harze ſtand.

Die Gründe, wodurch dieſes ganz außer Zweifel geſetzt wird, ſind kürzlich folgende:

Daß erſtlich die Aegypter eine ſolche Malerei wirklich beſaßen, habe ich in dem erſten Kapitel ſpeciell, durch nähere Betrachtung der Ergebniſſe genauer chemiſcher Unterſuchungen u. ſ. w., unwiderleglich bewieſen. Ich füge noch die Wiederholung hinzu, daß dieſe Gattung Malerei in Aegypten allgemein, ja ſogar ausſchließlich im Gebrauch geweſen ſein muß, weil ein zuverläſſiger Augenzeuge, der große Plato, ausſagt: alle (altägyptiſchen) Kunſtwerke, alſo auch die Malereien, ſeien einer und derſelben Art, was daher komme, daß den Malern ſowohl, als den Bildhauern durch ein altes Geſetz die Einführung irgend einer Neuerung in der Kunſt verboten ſei, weshalb denn auch die vor zehn Tauſend Jahren gemachten Bilder nicht ſo alt ausſähen, auch nicht häßlicher und nicht ſchöner wären, als die neuen.[28])

Die hier herausgehobene Bemerkung ſetzt — um blos von den Gemälden zu reden — wahrlich eine höchſt dauerhafte Malerei voraus, wie die Harzmalerei ihrer Natur nach iſt, und wenn man in Fragmenten von nur einigen oder einem einzigen echt altägyptiſchen Gemälde bei chemiſcher Prüfung ein harziges Farbenbindemittel (aus balſamiſchem Harze und etwas Wachs), wie geſchehen, entdeckt, ſo kann man nunmehr, nach dem ſo eben angeführten vollgültigen Zeugniſſe Plato's, mit aller Gewißheit annehmen, daß auch die übrigen Gemälde und farbigen Verzierungen der alten Aegypter Harzmalereien ſind.

Da nun zweitens — wie der hochgelehrte Alterthumsforſcher, Herr Hofrath Hirt zu Berlin ermittelt und in ſeiner Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten, Seite 73 und 98, ausdrücklich anführt, — die Griechen die Elemente der Kunſt und der Wiſſenſchaft um die 30ſte Olympiade aus Aegypten erhalten und darauf in der Technik nur größere Gewandtheit ſich angeeignet haben: ſo unterliegt es keinem Zweifel mehr, daß ſie auf dieſem Wege auch das ſehr leicht zu behandelnde und ſowohl zur Bemalung der Wände, als zu Gemälden auf Tafeln geeignetſte und dauerhafteſte Bindungsmittel der uralten ägyptiſchen Harzmalerei kennen lernten und daſſelbe ſeiner, ſofort in die Augen leuchtenden, ausgezeichneten Vortrefflichkeit halber gern beibehielten und am liebſten gewöhnlich anwandten.

Der dritte Grund dafür, daß die Griechen, gleich den Aegyptern, die Harzmalerei, in welcher ſie von den Letztern zuerſt unterrichtet wurden, auch hauptſächlich übten, beſteht darin: daß die alten Römer, welche hinwiederum den Griechen ihre wichtigſten Kennt-

---

28) Vergl. Hirt's Kunſtgeſch. S. 7.

niſſe im Gebiete der Kunſt zu verdanken haben, ebenfalls eine ſolche Malerei hatten, wie wir im dritten Capitel nachweiſen werden. Wenngleich die altrömiſchen Malereien, welche man zu Herkulanum, Pompeji und an andern Orten antrifft, in der Ausführung den altgriechiſchen aus der beſten Zeit weit nachſtehen, ſo hatten die Römer doch ganz gewiß unter den maleriſch-techniſchen Mitteln noch eben daſſelbe harzige Farbenbindemittel, welches einſt die Griechen von den Aegyptern erhielten, wovon man ſich aus einer aufmerkſamen Vergleichung der Analyſen der altägyptiſchen und der altrömiſchen Farben (ſ. das 1. und 3. Kapitel des gegenwärtigen Theils) überzeugen wird, und wofür auch ſchon der bekannte Umſtand ſpricht, daß die Kunſt ihren Hauptgang aus Aegypten durch Griechenland hindurch in das römiſche Gebiet nahm; ja es iſt ſogar nicht unwahrſcheinlich, daß, als die altgriechiſche Kunſtübung ſchon im Sinken begriffen war, griechiſche Maler ſelbſt, welche die techniſchen Darſtellungsmittel, durch Ueberlieferung der Kenntniß der Lehrer auf die Schüler, recht gut noch unverändert beſeſſen haben können, manche von den noch vorhandenen altrömiſchen Wandmalereien in der althergebrachten Technik mit Harzfarben (freilich jedoch wohl mit wenigerer Geſchicklichkeit) ausgeführt haben, was wirklich in einzelnen Fällen außer Zweifel ſteht; weshalb denn auch dieſe Gemälde, namentlich die ſogenannte aldobrandiniſche Hochzeit u. a. m. einen, dem altägyptiſchen ähnlichen, ausnehmend wohlerhaltenen, klaren und heitern Farbenreiz haben und den freieſten Gebrauch der Laſuren nicht verkennen laſſen. Dieſes Nochvorhandenſein der von den Aegyptern ausgegangenen Harzmalerei bei den Römern, die von den Griechen lernten, berechtigt uns zu dem Schluſſe, daß dieſelbe auch von den Griechen, den anfänglichen Schülern der Aegypter, ausgeübt worden ſei und ſein müſſe.

Der vierte Grund, welcher für die geſchehene Ausübung der Harzmalerei als Hauptgattung unter den Griechen ſpricht, beſteht in der Wirkung, welche, zufolge geſchichtlicher Nachrichten, ihre Gemälde machten, von ſtrengen Kunſtrichtern des Alterthums gefordert wurde und nur bei einer ſolchen, die Oelmalerei ſo vollkommen vertretenden Malerei möglich war.

Bis zu dem Erſcheinen Apollodors auf der Kunſtbühne (um die 94. Olympiade) war die Farbengebung noch weit zurückgeblieben; er brachte ſie erſt zur ehrenvollen Entwickelung, indem er, das einfache Colorit des Polygnot vervollkommnend, die Farben zum erſten Mal ſo behandelte, daß ſie in ihrer höchſten Schönheit und Kraft, ſowohl im Schatten, als im Lichte, wie es die genaue Nachahmung der Natur forderte, erſchienen.

Nun iſt es aber ausgemacht, daß ſich dieſes nicht anders, als mit Hülfe der klaren, mehr oder weniger transparenten Laſuren, auf eine dazu eingerichtete Unterlage getragen, oder mit einer durchſichtigen Farbenmiſchung, erreichen ließ, weil, wie der Geheimerath v. Göthe bemerkt, »die ganze Kraft der Farbe, welche an ſich ein Dunkles iſt, nicht dadurch erregt wird, daß Licht davon zurückſcheint, ſondern

daß es durch ſie durchſcheint,« und die Anwendung hiervon auf die Malerei nur ſo zu machen ſteht: daß mit angemeſſenen lichten Farben impaſtirend (deckend) untermalt und mit dunklern mehr oder weniger durchſichtigen laſirend übermalt wird, dergeſtalt, daß man die untergelegte hellere Farbe, gleichſam wie ein farbiges Licht[29]), durch die über derſelben, ſo zu ſagen ſchwebende, transparente eigentliche Lokalfarbe von innen heraus hindurchſcheinen läßt und dieſe dadurch anzündet, erleuchtet, belebt und zugleich hinſichtlich des Tons vollendet; durch welche Behandlung einzig und allein die höchſte phyſiſche und artiſtiſche Forderung befriedigt wird und die, zur Harmonie das Meiſte beitragenden, richtigſten Schatten auf die Weiſe hervorgebracht werden können, daß man allemal, in jeder Abſtufung, die drei, einander ſich fordernden, Farben Gelb, Roth und Blau über einander anbringt, jedesmal zwei von dieſen drei Farben undurchſichtig zuſammenmiſchend und auftragend und die dritte in hinlänglicher Durchſichtigkeit damit vereinigend.

Demnach halten wir dafür, daß es die Einführung der Laſuren war, wodurch Apollodor ſich über ſeine Vorgänger, die dagegen bei dem einfachen oder undurchſichtigen Auftrage der Farben ſtehen geblieben waren, ein ſo großes Uebergewicht verſchaffte, daß ſeine Gemälde im Colorit alle frühern weit übertrafen. Vor ſeiner Zeit feſſelte noch kein Bild in dieſer Beziehung das Auge; — leicht erklärlich: denn blos durch die Durchſichtigkeit erlangen ja die Farben, wie geſagt, erſt ihre wahre Schönheit, Kraft und Feinheit, indem ſie dadurch ihr ſchweres, körperliches, materielles Anſehen verlieren und vergeiſtigt werden.

Apollodor hatte ſolchergeſtalt den Weg gebahnt, auf welchem dann in dem goldenen Zeitalter der griechiſchen Kunſt, von Ol. 104 bis Ol. 120, die Malerei ihren ſchönſten Schmuck, das herrlichſte Colorit, anlegen und ſo in ihrem Feſtkleide und mit Lorbeeren gekrönt einherziehen konnte. Durch die Anwendung der, bei der, zugleich höchſt dauerhaften, Harzmalerei ſo leicht thunlichen, laſirenden Farben-Behandlung war die Malerkunſt ſich ihrer Zaubermacht erſt recht bewußt geworden.[30])

Nunmehr ſtrebten, in Folge dieſer neuen Leiſtungen, auch die übrigen Maler erſten Ranges nach immer weiterer Vervollkommnung des Colorits mit dem glücklichſten Erfolge.

Hier einige, von Plinius und andern Schriftſtellern der Alten uns aufbewahrte Nach-

---

29) »Was ſind Farben? «Angezündete Lichter möcht' ich ſagen. Göthe nennt die Farben Halblichter und Halbſchatten, wogegen ich ſie, mit einem kühnern Ausdruck: Halbſonnen und Halberden zu nennen mich faſt verſucht fühle.« (Falk, in ſeinem Sendſchreiben über die Göthe'ſche Farbenlehre.)

30) »Nun beginnt mit Zeuxis das zweite Zeitalter der vollkommnern Malerei, in welchem die Kunſt zu ſinnlicher Illuſion und äußerm Reize gelangt war.« K. O. Müller, Archäologie der Kunſt, 1830, S. 120.

richten, aus denen man die Anwendung der Laſuren und des klaren harzigen Farbenträgers in der Malerei der Griechen leicht erkennen kann.

Zeuxis, der zuerſt Apollodor's Entdeckung ſich zueignete und weiter ausbildete, täuſchte die Vögel durch gemalte Trauben, und Parrhaſius den Zeuxis ſelbſt durch einen gemalten Vorhang; dieſe Täuſchungen oder natürlichen Effekte konnten nur aus (mit Beihülfe der Laſirung,) natürlich gemiſchten Lokalfarben und, dieſelben durchſcheinen laſſenden, klaren durchſichtigen Schatten entſpringen.

Euphranor's Ruhmrede: »der Theſeus des Parrhaſius ſei mit Roſen, der ſeinige dagegen mit Rindfleiſch gefüttert,« zeugt von der Natürlichkeit der Fleiſchfarbe beider Gemälde, wenngleich die eine Figur heller gemalt war, als die andere. Der einzige Unterſchied iſt: daß an dem erſten Bilde die Hautfarbe röthlich-weißer, weiblicher, — an dem andern hingegen mehr gelblicher, bräunlicher, männlicher war; die erſte konnte deßungeachtet doch eben ſo lebendig ſcheinen, als die zweite. In dem Ausdruck: »Fütterung« mit Roſen ꝛc. liegt eine feine treffende Hindeutung auf die von beiden Meiſtern beobachtete durchſichtige Miſchung; denn auch die, von innen heraus arbeitende Natur hat ſich bei der Farbe der menſchlichen Haut (welche aus mehren übereinanderliegenden Hüllen beſteht, von denen einige durchſichtig ſind) eines ähnlichen Mittels bedient. Darum läßt ſich die märkige Hautfarbe, dieſe feinſte Miſchung aller drei Farben in ihrer lebendigen Wellenbewegung, nur mittelſt des dünnen Ueberzuges einer einzigen, angepaßten Fleiſchtinte (anſtatt der, dem Körper eigentlich ſeine Farbe gebenden, halbdurchſichtigen Netzhaut) über eine (die Stelle der, unter dieſer Netzhaut befindlichen hellern Fetthaut und der eigentlichen Haut vertretende) gelblich weiße und nur etwas ins Röthliche ſpielende Untermalung richtig nachbilden. Miſcht man ſo die Fleiſchfarbe, dann wird auch die gemalte Haut weder hart, weder blaß noch matt ſein, ſondern Weichheit, Blut und Leben zeigen, und es werden auf dem gemalten Körper die Farben ſchimmern, welche Homer den Schultern des Menelaus zuſchreibt und mit Purpur röthlich gefärbtes Elfenbein nennt.[31]) Hat man nun auch die Adern röthlich untermalt, ſo erſcheinen ſie nach dem laſirenden Ueberzuge der Hautfarbe ſanft bläulich, und dieſes Bläuliche wird dann mit den hellröthlich-gelblichen Farbentönen des Fleiſches ein angenehmes, ſaftvolles und harmoniſches Colorit ausmachen, das dem geheimnißvollen, natürlichen entſpricht. Das Roth der Wangen gelingt ebenwohl am beſten, wenn man mit einem verdünnten Roſaroth über die bereits fertige allgemeine Fleiſchfarbe, nach dem Trocknen derſelben, an den betreffenden Stellen her laſirt. Iſt nun, wie

31) »Die Schönheit ſei männlich, ſtark und unverſehrlich, ohne weibiſche Glätte oder Farbenſchminke; ſondern prange mit Blut und Kräften.« Quinctil. VIII. 3. Franz Junius Libr. III. §. 11.

bei weiblichen Bildniſſen, jene Körperfarbe viel heller, weißlicher, ſo wird alsdann die Farbe der Wangen diejenige ſein, welche Auſonius, in der 7. Idylle, verlangt:

»Wohlan alſo Maler, vermenge purpurne Roſen mit Lilien; die daraus ent=
»ſtehende luftige, durchſichtige Farbe iſt die ihrige.«

Die Zweckmäßigkeit eines ſolchen Verfahrens leuchtet ſchon ein, wenn man nur bedenkt, daß die Natur ſelbſt auch erſt durch Vorbereitung unendlicher Mittel den Organismus der menſchlichen Geſtalt entwickelt und bei der äußern Offenbarung der höchſten innern Vollkommenheiten ſich hinter einem ſehr verwickelten und unlöslich ſcheinenden Räthſel verbirgt. Darum war, iſt und bleibt es denn auch nur der größten Meiſter höchſter und einziger Wunſch und gewiſſenhaftes Trachten, die Natur zu durchſchauen und ſo viel möglich ihr Inneres im Aeußern auf eine ähnliche geheimnißvolle Weiſe darzuſtellen, und ſo die, den Begriff des Urbildes treffend wahr ausdrückende Abbildung an die Stelle der Natur ſelbſt, ja in Hinſicht auf Erſcheinung ſogar über dieſelbe zu ſetzen. Die hierbei nöthige höchſte Ausführlichkeit konnte und kann aber nur nach und nach, mit Hülfe des doppelten, zum Theil durchſichtigen Farbenauftrags, ſowie in manchen Fällen durch Auffeßung von Neuezügen geleiſtet werden.[32]) Und dieſe Vortheile nebſt noch ſo vielen andern, die man in neuerer Zeit blos durch die Oelmalerei erlangen zu können geglaubt hat, bot den Alten und bietet uns jeßt die Harzmalerei in noch weit höherem Grade dar.

Parrhaſius gab ſeinen Bildern noch mehr Rundung, vermittelſt der Laſuren, und berückſichtigte auch den Glanz der Haare; dieſen Glanz, ſowie die Weichheit des Haares konnte er aber nicht ohne die Ueberziehung der Licht= und Schattenſtellen und des Mitteltones mit einer ſaftigen und durchſichtigen Tinte am täuſchendſten ausdrücken, wozu die Harzfarben am dienlichſten waren.

Timanthes malte das Bild eines Heroen mit einer ſolchen Vollendung, daß man darin die geſammte Kunſt vereint zu ſehen glaubte; hiervon läßt ſich mit Sicherheit auch auf die Vollkommenheit des Colorits und demnach auch auf das Malen mit Harzfarben ſchließen: denn zu etwas ſo Vollkommenem war nur eine Malerei, wie die Harzmalerei fähig, und mit Oelfarben, welche die Harzfarben am nächſten hätten erſetzen können, malten die Alten nicht, weil ihnen beſſere, nämlich die letztern, zu Gebote ſtanden.

Androcydes wußte die Fiſche vorzüglich gut nachzubilden, beobachtete alſo hierbei gewiß auch das charakteriſtiſch Glänzende der Schuppen ꝛc., wozu er in der Harzmalerei ebenfalls das beſte Mittel beſaß.

32) Vergl. Göthe's Beſchreibung des Abendmahls von Leonardo da Vinci.

Eupompus äußerte: man müſſe ſich an die Natur halten, — und er wird daher ebenwohl derſelben in der kraftvoll blühenden Färbung gefolgt ſein.

Euphranor war im Colorit vortrefflich, ausgezeichnet in dem des Fleiſches, was ſchon ſein oben erwähntes Gemälde: »Theſeus« beweiſt. An einer von ihm gemalten Juno bewunderte man beſonders das ſchöne Colorit der Haare; dieſen Erfolg verdankte er ohne Zweifel einem durchſichtigen laſirenden Ueberzuge über eine demſelben angepaßte Unterlage.

Carmanides befliß ſich ernſthaft eines ſchönen Colorits und konnte daher die Laſirung, welche das Meiſte zur höchſten Schönheit der Färbung beiträgt, auch nicht entbehren.

Nicomachus, einer der erſten Maler, arbeitete mit einer bewunderungswürdigen Kunſt, Leichtigkeit und Schnelligkeit. Die Darſtellungsmittel, welche ſo willig und erfolgreich ihm dienten, fand er zuſammen in der Harzmalerei.

Philoxenus, ein Schüler des Nicomachus, liebte ebenfalls das Schnellmalen und vereinfachte noch mehr das Verfahren beim Farbenauftrage. Höchſtwahrſcheinlich fand er, daß man — unter Beobachtung des einfachen Geſetzes der Harmonie, des Gegenſatzes der einander, in allen Miſchungen und in allen Graden der Dunkelheit, am ſtärkſten in den Schatten, ſich fordernden drei Grundfarben —, in den meiſten Fällen bloß mit einer einzigen Tinte, die danach vorgerichtete Untermalung dünn zu überziehen brauche, um am ſchnellſten das befriedigendſte Colorit, einſchließlich der Lokalfarbe und des Lichts und Schattens, zu erhalten.

Die Gemälde des Nicophanes waren ausgezeichnet ſchön, zierlich, elegant und nett. Mit dem harzigen Bindemittel konnte er ſo arbeiten.

Ariſtides war im Colorit etwas hart, vermuthlich weil er von den Laſuren, wodurch ſich die Weichheit am beſten ausdrücken läßt, nicht eben den ausgedehnteſten oder geſchickteſten Gebrauch machte.

Apelles endlich, der berühmteſte aller Maler, welche jemals gelebt haben, ertheilte ſeinen Werken eine unbeſchreibiich anmuthige Vollkommenheit, indem er die verſchiedenen Theile, worin ſich die übrigen großen Maler gewöhnlich einzeln auszeichneten, zuſammen in ſeiner Gewalt hatte und in ſeinen Werken zu einem hochvollendeten, einen ganz ungemeinen Liebreiz an ſich tragenden Ganzen glücklich zu vereinigen wußte.

Bei all ſeiner Beſcheidenheit, Gemüthlichkeit und ſeinem wahrhaft edlen, künſtleriſchen Charakter durfte er, den Andern ihre einzelnen Vorzüge ſelbſt einräumend, doch von ſich ſagen: die Grazie oder Anmuth gehöre ihm eigenthümlich und er wiſſe, wann ein Gemälde für vollkommen zu halten ſei.[33])

---

33) »Allen voran geht der große Apelles, der die Vorzüge ſeiner Heimath Jonien — Anmuth, ſinnlichen Reiz, blühendes Colorit — mit der wiſſenſchaftlichen Strenge der Sykioniſchen Schule vereinigte.« K. O. Müller's Archäol. d. K. S. 125.

Hatten nun die übrigen griechiſchen Meiſter zur höchſten Schönheit des Colorits und längſten Dauer der Gemälde die Harzfarben nöthig, ſo konnte Apelles dieſelben gar nicht entbehren.[34] »Apelles und Parrhaſius brachten durch weiſe gemiſchte Farben die Malerkunſt auf den höchſten Gipfel.« (Diodorus Siculus Libr. XXVI.); »Apelles iſt der Fürſt der Maler, die je geweſen, und beinahe die Regel in ſeiner Kunſt.« (Franz Junius, von der Malerei der Alten, Breslau, 1770). Die weiſeſte Miſchung der Farben iſt unbezweifelt die durchſichtige, geheimnißvolle, wahre Kunſt verrathende, wovon Quinctil. IV. 2. ſagt: »Die nützlichſte Feinheit iſt die verſteckte, welche, im Uebrigen verborgen, ſich blos durch ihre Wirkungen zeigt;« dieſe durchſichtige Vermiſchung war aber nur bei einem ſo ſaftigen und durchſichtigen Farbenträger, wie der aus balſamiſchem Harze und Etwas Wachs iſt, ausführbar.

Uebrigens hätten auch die Griechen ſich keine beſſere Art Malerei, als die in Rede ſtehende, von den Aegyptern erlernte und als vornehmſte Gattung beibehaltene Harzmalerei wünſchen können; denn die mit dem ölartigen Bindemittel aus hellem, flüßigen Harze und einem geringen Theile des geſchmeidigen Wachſes zubereiteten Farben ließen ſich mittelſt des Pinſels mindeſtens eben ſo leicht und zart, deckend und transparent verarbeiten, wie Oelfarben — wovon ſich Jeder durch eigene Verſuche mit dem ähnlichen Farbenbindemittel, welches wir im 3. Kap. des 2. Theiles beſchrieben, ſelbſt überzeugen kann —, waren noch blühender, als Oelfarben und hielten unendlich länger Stand. —

Der fünfte Beweis endlich für unſere Angabe, daß die Alt-Griechen wirklich eine ſolche Harzmalerei als vornehmſte Gattung hatten, wird ſich aus folgenden Nachrichten von der Malertechnik der Alten ergeben:

Plinius theilt die altgriechiſche Malerei überhaupt ein: 1) in die mit dem Pinſel (**penicillus**) und 2) in die mit dem Griffel (**graphis**).

Bei der Pinſelmalerei war, wenn, was nicht unwahrſcheinlich iſt, die Griechen verſchiedene Arten davon hatten, unſtreitig die, ihnen von den Aegyptern überlieferte Harzmalerei die vorzüglichſte und gebräuchlichſte, weil dieſe ſogar noch größere Vortheile als die Oelmalerei darbot, und ſo iſt es auch erklärlich, daß, nach Plinius, die meiſten und berühmteſten Maler in Griechenland Pinſelmaler waren.

Die enkauſtiſche oder Griffel-Wachsmalerei, welche von den Griechen etwa um die 80. Olympiade erfunden worden iſt[35]), wurde, ohne Frage deshalb, weil die

---

34) »Wie er Alexandern mit dem Blitz in der Hand darſtellte: ſo verſuchte er, der Meiſter in Licht und Farbe, ſelbſt Gewitter zu malen, wahrſcheinlich zugleich als Naturſcenen und als mythologiſche Perſonificationen.« Müller's Archäol. d. K. S. 125.

35) Plin. XXXV. 39.

Harzmalerei in jeder Beziehung noch vorzüglicher war, nur von Wenigen und nur ne-benſächlich ausgeübt.

Daß die Malerei mit dem Pinſel (— worunter man, nach den von uns vorgelegten übereinſtimmenden vielen Beweiſen, mit aller Zuverläſſigkeit die Harzmalerei, und nur in einzelnen Fällen, wo Bilder ausgegangen ſind, eine Waſſermalerei zu verſtehen hat —) bei den Griechen immer die, allen großen Meiſtern zur Fertigung ihrer unſterblichen Werke gediente Hauptgattung, und dagegen die, obgleich auch von einigen großen Meiſtern geübte Enkauſtik immer nur Nebenſache war, das bekräftigt Herr Hirt in ſeiner Kunſtgeſch. S. 164.

Die enkauſtiſche Malerei war auf Wänden nicht ausführbar [36]), deſto beſſer aber die Harzmalerei, bei welcher der Pinſel gebraucht werden konnte und mußte, die ſich zu Wandmalereien eben ſo gut, als zur trefflichſten Bemalung von Tafeln eignete, und welche man daher wie zu Staffeleibildern, ſo auch zu den zahlreichſten und edelſten Wandgemälden ſicherlich benutzt hat, was man um ſo mehr annehmen muß, da die ſchönfarbigen und dauerhaften ägyptiſchen Harzmalereien auf Mauern, Holz ꝛc. den Griechen nicht unbekannt geblieben ſein konnten.

Die Fresco- und Leim- ꝛc. Waſſerfarben vermochten die Harzfarben offenbar bei weitem nicht zu erſetzen, beſonders da das beſchriebene Harzbindemittel ſelbſt das beſte Oel noch weit übertraf: weshalb denn auch die Alten das fette Oel — durch deſſen Gebrauch die Neuern das Colorit der Griechen übertroffen zu haben wähnten, — zur Malerei gar nicht einmal nöthig hatten, und dennoch wenigſtens eben ſo vollkommene und beſonders viel dauerhaftere Gemälde, als die neuern Maler mit Oelfarben hervorgebracht haben, zu fertigen im Stande waren.

Während ſich die Enkauſtik (Griffelmalerei) blos auf (kleine) Tafelgemälde beſchränkte, erſtreckte ſich die Pinſelmalerei, namentlich die vornehmſte — die Harzmalerei — auf Tafeln und Wände zugleich.

Hr. Wiegmann (S. 60—61) theilt die alte Pinſelmalerei in zwei Arten ein, nämlich: in die ſ. g. Malerei a tempera, in welcher die Farben mit einem Bindemittel, als Leim, Gummi und dgl. auf einen trockenen Stuck — Kreidegrund (cretula) — getragen worden ſeien; und in die Malerei al fresco, in der die Farben ohne beigemiſchtes Bindemittel auf den naſſen Kalkſtuck gebracht und lediglich durch den in dieſem enthaltenen aufgelöſten kohlenſauren Kalk hätten gebunden werden müſſen. Da man indeß, was die erſte dieſer beiden Arten Malerei betrifft, unter »temperare«, auf die Malerei angewandt, immer nur »miſchen«, es ſei mit was es wolle, verſteht und alſo nicht blos mit

---

36) Plin. XXXV. 31.

in Waſſer auflöslichen Bindeſtoffen: ſo zweifeln wir nicht einen Augenblick, daß man die — laut der von uns beigebrachten unverwerflichen Belege, den Alten wirklich bekannt geweſene, ja von denſelben als vorzüglichſte Gattung ausgeübte — waſſerfeſte Harzmalerei vor Alters ebenfalls zur Malerei a tempera zählte, und zwar als diejenige Art Temperamalerei kannte, welche durch Waſſer nicht ausgelöſcht werden konnte. Wenn Plinius zu den Farbenbindeſtoffen beſonders »Gummi« rechnet, ſo hat man hierunter nicht ſolche Subſtanzen zu verſtehen, welche man jetzt Gummi nennt und die in Waſſer löslich ſind, ſondern wirkliches Harz: wie unter Andern auch Scheller in ſeinem lateiniſch-deutſchen Wörterbuche jenes Wort des Plinius überſetzt hat. So allgemein die Bezeichnung »Temperamalerei« auch iſt, ſo ſpeciell können wir doch nun darüber urtheilen: welche Malereien, nach den vorhandenen Beſchreibungen, mit Waſſerfarben, und welche mit (ſowohl an trockenen, als an feuchten Orten Jahrtauſende lang ſich haltenden und leicht von Staub und Schmutz zu reinigen ſtehenden,) Harzfarben ausgeführt worden ſind. Den Harzgemälden dienten die trockenen Stucks »cretula« und »marmoratum« zu Gründen. Die Tempera-Waſſermalerei, wobei die Farben Leim u. dgl. in Waſſer auflösliche Stoffe zum Bindungsmittel haben, war natürlicherweiſe unhaltbar bei Einwirkungen der Näſſe und des Wetters; viel länger konnte dieſen Einflüſſen die Frescomalerei, die jedoch blos auf Wänden ausführbar iſt, von Anfang anhaltend widerſtehen; die Harzmalerei aber widerſtand ſogleich und auf die Dauer der Feuchtigkeit und der Witterung völlig, weil dabei der Farbenträger aus einem, in Waſſer nicht löslichen und auch von der Luft nicht zerſtört werdenden, Gemiſch aus Harz und Wachs beſtand.

Aus der Bemerkung des Herrn Wiegmann (S. 61): daß die Frescomalerei zur Bemalung von Tafeln unter andern beſonders auch deßhalb nicht geeignet ſei, weil ſie »nie die fleißige Ausführung geſtatte, welche die Alten ohne Zweifel, — wie auch wir heutzutage, — von Staffeleibildern gefordert haben würden und welche wir nach den Beſchreibungen derſelben vorausſetzen müßten,« darf man ebenfalls ſchließen, daß die Alten, namentlich auch die Griechen, wenn ſie fein ausgeführte Gemälde auch auf Wänden zu haben wünſchten, zu welchem Wunſche ſie ihr feiner Geſchmack wirklich veranlaßt haben wird, nicht die Frescomalerei, ſondern die Harzmalerei, welche letztere eine höchſt ſorgfältige Ausführung ſowohl auf Tafeln als auf Wänden erlaubte, in Anwendung gebracht haben.

Die von Panänus, Olymp. 86, in dem Zeustempel zu Olympia an dem Gelehnder, welches von drei Seiten die von ſeinem Bruder Phidias verfertigte Statue des Jupiter umgab, und zwar an zwei Seiten [37]) einander gegenüber angebrachten wirklichen

37) Die dritte Seite war, um beim Eintritt in den Tempel die Statue im ſchönſten Effekt ungeſtört beſchauen zu können, nur einfach blau (vermuthlich himmelblau) angeſtrichen.

Gemälde[38]) ſind am wahrſcheinlichſten mit Harzfarben gemacht worden. Denn abgeſehen auch davon, daß wohl nur ſorgfältig fein, nach Art ſchöner Oelbilder, ausgeführte Harzgemälde dem berühmten Zeusbilde zur würdigſten Zierde gereichen konnten, ſo darf man doch annehmen, daß die Schranken, an denen ſich dieſe Malereien befanden, entweder aus Marmor, oder aus Holz conſtruirt waren; im erſtern Falle hatte man ſchon an dem geglätteten weißen Marmor den ſchönſten und dauerhafteſten Grund für die, auf demſelben feſt haftenden, Harzfarben, und im andern Falle bedurfte es nur eines (trocken abgeſchliffenen) Ueberzuges von weißer Kreide (die von den Alten werthgehalten wurde,) und Milch oder Leim, um ebenfalls einen ſchicklichen weißen Grund für dieſelben zu erhalten. An dem glatten Marmor oder Holze hätte dagegen der, zur Frescomalerei nothwendige, zolldicke Kalkſtuck nicht feſthaften können. Sollte indeß, wider Vermuthen, das Gelehnder dennoch aus einer einfachen und rauhen Mauer beſtanden haben, ſo ließ ſich auch hierauf der Kreide- oder Marmorſtuckgrund mit ſeinen, bei der chemiſchen Unterſuchung alt-ägyptiſcher und alt-römiſcher Harzfarben gefundenen, gröbern Unterlagen leicht anbringen.

In dem Tempel zu Elis, worin Panänus den Wand-Anwurf, wobei Milch als Bindemittel gedient haben ſoll, beſorgte, »wahrſcheinlich in der Abſicht, darauf zu malen, was aber unterblieben zu ſein ſcheint,« malte derſelbe Künſtler »den Schild der Minerva an der inwendigen Seite an jener Statue, welche Colotes gemacht hatte[39]).« Es bedarf keiner weitläuftigen Auseinanderſetzung, daß ſich zu dieſer Malerei unmittelbar auf Marmor die Harzmalerei am beſten ſchickte; und bediente ſich deren Panänus hierzu, ſo wendete er ſie, wegen ihrer Vorzüge, gewiß auch bei ſeinen übrigen Gemälden, insbeſondere auch bei denen im Tempel des Zeus zu Olympia, an.

Aus der von Plutarch (in Amatorio. p. 759. C.) und Plinius (XXXV. 31.) gethanen Erwähnung von der, ſchwierigen und darum lange Uebung erfordernden, Frescomalerei folgert Herr Raoul-Rochette, daß dieſe letztere Art zu malen bei den Griechen zur Zeit der Kunſtblüthe, und von berühmten Malern nicht gewöhnlich ausgeübt worden ſei[40]), ſondern daß, in der Regel und beſonders bei Tempeln und Hallen, die Malerei auf Tafeln getragen und damit die Wände geſchmückt worden wären[41]). Hierbei bemerke ich: Da die Griechen eine Harzmalerei gewöhnlich betrieben, die ſich auf Wände und auf Tafeln mit einerlei ausgezeichnet gutem Erfolg anwenden ließ, ſo hatten ſie nicht einmal nöthig, bemalte Tafeln in die Wände einzuſetzen, und

---

38) Hirt, Kunſtgeſch. S. 173.

39) Hirt, Kunſtgeſch. S. 173.

40) Herr Hirt (Kunſtgeſch. S. 163.) behauptet ſogar, die Alten hätten gar nicht auf den naſſen Anwurf der Wände (auf friſchen Kalkſtuck) — al fresco — gemalt.

41) Wiegmann, S. 64.

konnten doch dieſe mit Gemälden ſchmücken, welche eben ſo vollkommen waren, als die, mit gleichen Mitteln gefertigten, Gemälde auf Tafeln.

Ganz andere Umſtände traten bei der enkauſtiſchen Malerei, wovon wir den Begriff oben ein für allemal gegeben haben, ein; dieſe konnte nur auf Tafeln Statt finden, und dieſelben durften blos von geringer Größe ſein. Wenn man daher Gemälde von dieſer Art auf Wänden anbringen wollte, ſo war man gezwungen, ſie erſt vor ſich auf einem Tiſche ꝛc. auszuarbeiten. Die hauptſächlichſten und meiſten Wandmalereien der Griechen, insbeſondere die des Panänus zu Olympia, hatten aber ohne Zweifel einen viel zu großen Umfang, als daß man ſie für Werke der Enkauſtik annehmen könnte. Zudem war ja auch Panänus ein Pinſelmaler und kein Griffelmaler.

Daß aber die in Rede ſtehenden zahlreichſten, größten und ſchönſten griechiſchen Wandgemälde auch nicht mit Leim- oder andern Waſſerfarben gemalt worden, folgt ſchon aus dem Umſtande, daß die Griechen eine Harzmalerei hatten, die alle Vortheile der Oelmalerei gewährte und von deren Nachtheilen frei war, und welche verſchmolzene, heitere, klare und außerordentlich dauerhafte Harzmalerei man daher natürlicherweiſe auch der Malerei mit Waſſerfarben unbedingt vorgezogen haben wird.

Mit dieſer Erläuterung verträgt ſich auch recht wohl die zu den Worten des Herrn Raoul-Rochette von Herrn Hermann gemachte Anmerkung: daß Panänus gewiß nicht aus Freundſchaft für ſeinen Bruder Phidias ſich zur Malerei der Wände verſtanden haben würde, wenn die Wandmalerei nicht auch in Anſehen und Ehren geſtanden hätte[42]); denn die Malerei auf Wänden beſtand ja, wie die auf Tafeln, gewöhnlich in Harzmalerei, und darum war auch die Wandmalerei eben ſo angeſehen und geehrt, als die gleichartige Malerei auf Tafeln.

Wie bei Tempeln und Hallen, ſo wird auch bei Gräbern in der Regel das Malen mit Harzfarben gebräuchlich geweſen ſein, weil dieſelben der Feuchtigkeit am längſten trotzen konnten. Die alt-ägyptiſchen Farben, welche wir deutlich für Harzfarben, aus Herrn Geiger's Unterſuchung, erkannt, kamen ja grade von einem Grabmale her. Iſt es alſo erwieſen, daß die Aegypter die Harzmalerei auch zur Ausſchmückung der Grabgewölbe angewandt haben, ſo kann man von den Griechen — ihren Nachgängern in der Kunſt und in dem Gebrauche derſelben — überzeugt ſein, daß ſie ebenfalls ſolches thaten, z. B. bei den Wandmalereien, welche die bis jetzt geöffneten Hypogäen in Großgriechenland zeigen, ſowie bei den von Pauſanias (II. 7. 3.) beſchriebenen Malereien, die in dem Grabmal der Xenodoce enthalten waren. Ein Gleiches gilt auch von den Wandmalereien der meiſten Grabmäler in Hetrurien; die Malereien, welche Herr Wiegmann in hetruskiſchen Gräbern

42) Wiegmann, S. 64.

in der Nähe von Corneto geſehen und für Waſſerfarbenmalereien erklärt hat, weil im Verlaufe der Zeit und in Folge der Feuchtigkeit die Farben ihr Bindemittel verloren hatten, ſo daß ſie bei der leiſeſten Berührung abließen[43]), dürften wohl nur als Ausnahmen zu betrachten ſein, worunter ſie auch Herr Wiegmann rechnet[44]). Höchſtwahrſcheinlich wurden die Gräber unbemittelter Perſonen mit wohlfeilen Waſſerfarben, die der wohlhabenderen hingegen mit den koſtſpieligeren Harzfarben ausgemalt, ſo daß es ſich hiermit eben ſo verhalten haben mag, wie mit der ägyptiſchen Leichenbeſtattung oder Einbalſamirung, wovon es nämlich drei Arten gab: die erſte koſtete 1 Talent Silber, die zweite 20 Minen und die dritte geſchah faſt umſonſt[45]).

Mag man nun auch auf Tafeln gemalt und hiermit die Wände bekleidet und zwar jene in dieſe eingelaſſen haben, was nach Cicero (in Verrem IV. 55.) ebenfalls gebräuchlich geweſen[46]), ſo war doch auch zur Bemalung dieſer Tafeln und zum Aushalten der Feuchtigkeit an den Wänden die Harzmalerei am geeignetſten. Es kann uns deßhalb ganz gleichgültig ſein, ob die, ihrer Schönheit und beſonders auch ihrer Dauerhaftigkeit wegen geprieſenen alten Malereien, z. B. die zu Ardea und Lanuvium, über deren vollendete Ausführung und lange vollkommene Erhaltung Plinius ſich ſo ſehr wundert, und welche man, unter den obwaltenden Umſtänden, für Harzgemälde halten muß, unmittelbar auf Wände, oder erſt auf Tafeln gemalt wurden, ehe man ſie auf den Wänden anbrachte. Wo das Letztere (das Malen auf, für Wände beſtimmte Tafeln) geſchah, da pflegte dieſes gewiß blos deßhalb zu geſchehen, damit die Maler auch an entfernten Orten und in ihren Werkſtätten dieſe Kunſtwerke mit mehr Bequemlichkeit und Sorgfalt vollenden und hier= und dorthin verkaufen konnten. Vermuthlich malte man nur alsdann gleich unmittelbar auf die Wände ſelbſt, wenn die auszuführenden Gemälde eine ſolche Größe erforderten, daß man dazu Tafeln nicht brauchen konnte, ohne daß man dieſe in zu großer Dicke verfertigen laſſen mußte ꝛc.

Die Temperawaſſer= und die Frescomalerei werden in Griechenland in demſelben Verhältniſſe zur Harzmalerei geſtanden haben, in welchem jetzt bei uns die Gouache= oder Aquarellmalerei und die Frescomalerei zur Oelmalerei ſtehen; gleichwie nämlich die letztere bisher die gewöhnlichſte und geſchätzteſte war, eben ſo war damals die Harzmalerei die vorzüglichſte Gattung, und wie die Waſſer= und die Frescomalerei gegenwärtig neben der allgemein verbreiteten Oelmalerei doch noch mitunter ausgeübt werden, ſo kann ſolches auch ſchon in jener Zeit neben der Harzmalerei geſchehen ſein. Diejenigen alten Gemälde, welche verlöſcht ſind, wie ſelbſt ein von Apelles verfertigtes — die Anadyomene — (Plin.

43) Wiegmann, S. 54 u. 55.
44) Daſelbſt u. S. 65.
45) Diodor von Sicilien, 1. Bd.
46) Wiegmann, S. 67.

XXXV.) und die, welche Pauſanias als ausgegangen anführt[47]), können alſo füglich Temperawaſſer- bezw. Fresco-Gemälde (welche letztere, wegen des bloßen Kalks als Farbenträger, anfänglich bei ſtarker und anhaltender Feuchtigkeit, gegen das Verlöſchen auch nicht geſichert ſind) geweſen ſein, ohne daß dadurch die gewöhnliche und allgemeine Anwendung der Harzmalerei als Hauptgattung bei den Alten widerlegt wird. Zudem iſt es möglich, daß die Waſſer- und Frescomalerei zu der Zeit, in welcher jene verlöſchten Bilder entſtanden, noch nicht lange bekannt waren und der mächtige Reiz der Neuheit dieſe, in der Wahl der techniſchen Mittel mißlungenen, Verſuche veranlaßt hat.

Die Harzmalereien hingegen, wofür man die mehrſten Malereien der Alten annehmen muß, konnten ſich, ihrer Natur nach, viele Jahrhunderte lang und ſelbſt unter freiem Zutritt der Witterung unverändert erhalten, wie z. B. die noch zu Plinius Zeit in den Heiligthümern zu Ardea und Lanuvium vorhandenen ſchönen Wandgemälde, welche ungeachtet ihres ſehr hohen Alters und obgleich ſie ohne Dach und ſonſtigen Schutz dem Wetter ausgeſetzt waren, dennoch unbeſchädigt und wie neu ſich erhalten hatten[48]), ſowie die, nicht weniger dauerhaften Malereien zu Caere und endlich auch das von Plinius erwähnte Gemälde, »an welchem die Holztafel der verderblichen Einwirkung der Zeit nicht hatte widerſtehen können, während die Malerei ſelbſt unverändert geblieben war[49]).« Die Möglichkeit einer ſo langen Erhaltung dieſer Werke, als Harzmalereien, leuchtet ein, wenn man erwägt, daß ſelbſt zu unſerer Zeit noch ſo viele alt-ägyptiſche Malereien da ſind, die, kraft des harzigen Farbenbindemittels (aus balſamiſchem Harze und Wachs) ſogar Jahrtauſende überdauert und doch immer noch Farbenfriſche haben. Es ſteht nicht zu bezweifeln, daß auch die hölzerne Tafel, worauf ſich das letztere Gemälde befand, eben ſo lange als die Farben unverwüſtlich geblieben ſein würde, wenn dieſelbe auf der Rückſeite und an den Rändern gleichfalls mit Harzfarben bedeckt, oder überall mit Harz überzogen geweſen wäre; ſchützten ja doch die Aegypter ſogar Leichname gegen die Verweſung — durch Harz! — —

Davon, daß die Pinſelmalerei, wobei das Harzbindemittel gewöhnlich diente, bei den Alten die Hauptgattung, und die Griffel-Wachsmalerei, welche, als neuere Erfindung der Griechen, von den alten Aegyptern gar nicht ausgeübt worden, nur Nebenſache war, kann man abnehmen, daß es weit weniger enkauſtiſche, als Harzgemälde gab. Es hat ſich auch zu Herkulanum, Pompeji und auf ſonſtigem klaſſiſchen Grund und Boden nicht ein einziges Gemälde gefunden, von dem man mit Beſtimmtheit wüßte, daß es ein Produkt der enkauſtiſchen (Griffel-Wachs-) Malerei wäre; — ja es läßt ſich darthun, daß wir

---

47) Wiegmann, S. 69.
48) Wiegmann, ebenfalls S. 69.
49) Dr. Roux: Die Farben ꝛc. 2. Heft, S. 1.

durchaus kein enkauſtiſches Gemälde aus dem Alterthume beſitzen, vielleicht [50]) auch nicht beſitzen können [51]).«

Auf die Erfindung der Enkauſtik, die man von der Pinſel-Wachsmalerei, welche man jetzt gemeiniglich darunter begreift, ſehr wohl zu unterſcheiden hat, ſcheint bei den ſinnigen Griechen der Umſtand geführt zu haben, daß dieſelben das Wachs, aus dem längern und allgemeinen Mitgebrauche zur Harzmalerei, genau kannten und nun zum Vergnügen einmal verſuchen wollten, ob ſich nicht auch mit reinem Wachſe, zur Abwechſelung und zur Reizung der Neugierde, Kunſtwerke auf eine ganz ungewöhnliche intereſſante Weiſe hervorzaubern ließen, nämlich durch Bearbeitung gefärbten Wachſes auf kleinen Tafeln mit erwärmten Metallgriffeln oder Spatelchen und endliches Einbrennen, zur Ausgleichung der Unebenheiten. Den alten Aegyptern half das Erſinnen einer neuen Art Malerei nichts und ſie dachten auch wohl nicht einmal an daſſelbe: weil ſie nach jenem, von Plato berührten, Geſetze von jeher ſtets bei einer einzigen Art (nämlich bei der, als durchaus echt und zuverläſſig ſich erprobten, uralten Harz-Wachs- oder Harzmalerei) ſtehen bleiben mußten, weshalb ſich denn auch die altägyptiſchen Malereien überhaupt ſo wunderbar erhalten haben, — was dem Harze (balſamiſchen) und dem Wachſe zur beſten Empfehlung gereicht.

Bei den Griechen gab es zwar auch eine Wachsmalerei mit dem Pinſel, »welche man aber nur bei dem Bemalen der Schiffe brauchte. Die einzeln farbigen Wachspaſtelle wurden nämlich zerlaſſen und mit etwas Oel [52]) gemiſcht, dann mit dem Pinſel auf die Schiffe aufgeſtrichen, immer zur Hand die Kohlenpfanne, um die Maſſe, ſo lange es nöthig war, flüßig zu erhalten. Eine ſolche Malerei auf den Schiffen war aber immer nur ein grober Anſtrich und zu andern Zwecken nicht gebraucht [53]).« Hieraus folgt unzweideutig: daß aus dem klaſſiſchen Alterthume, gleichwie von den getreuen Nachahmern deſſelben, ſolche Gemälde, deren Farben mit geflüßigtem bloßen oder überwiegendem Wachſe und zugleich mit dem Pinſel aufgetragen wären, gar nicht vorhanden ſein können, und folglich iſt das von Hrn. Grund in ſeiner archäologiſchen Abhandlung über die altgriechiſche

---

50) Weil, wie es ſcheint, die Enkauſtik oder Griffelmalerei, ihrer Schwierigkeit halber, nur von ſehr wenigen Malern und nur ſelten angewandt wurde.

51) Wiegm. S. 5.

52) Dieſes konnte nur flüchtiges Oel ſein, weil fettes Oel mit Wachs ſich nicht verbindet, und, wenn dieſes auch der Fall wäre, eine ſehr langſam trocknende, ſchmierige Maſſe aus ſolcher Miſchung entſtanden ſein würde.

53) Hirt, Kunſtgeſch. S. 164.

Das Wachs zum Bemalen der Schiffe wurde mit einer Art Pech (vermuthlich mit Asphalt oder Judenpech, einem Erd-Harze) vermiſcht; dieſe Malerei ſollte der Außenfläche der Schiffe nicht blos einen Schmuck, ſondern zugleich einen Schutz gegen das Meerwaſſer verſchaffen. Müller's Kunſt-Archäol. S. 391.

Malerei angeführte Chriſtusbild, an welchem doch wohl der Gebrauch des Pinſels nicht zu verkennen iſt, auch kein mit Pinſeln verfertigtes Wachsgemälde. Wir dürfen daher daſſelbe unter allen Umſtänden für ein, wie gewöhnlich, mit dem Pinſel ausgeführtes Harzgemälde, wobei das Wachs einem dünnflüßigen Harze unterthänig war, annehmen.

Wer vermag nun noch zu behaupten, daß die Griechen eine andere, als die Harzmalerei, welche wir bei denſelben auf dem ſicherſten, nämlich auf chemiſchem, Wege angetroffen, hauptſächlich übten? — Deſſenungeachtet wollen wir noch mehre Beweiſe beibringen, daß dieſe Art Malerei im Alterthume als die gewöhnlichſte und geſchätzteſte, unter dem Namen Pinſelmalerei, ſich behauptete. Unter dieſer allgemeinen Bezeichnung kann man freilich noch andere Arten der Malerei, welche weit unvollkommener ſind, nämlich die Leimwaſſer- und Frescomalerei, verſtehen; es erhellet aber aus Allem, daß die Alten eine Harzmalerei, wie wir dieſelbe ſo genau als thunlich beſchrieben, in der That hatten, und es liegt in der Natur der Sache, daß man zu den ſchönſten und dauerhafteſten Gemälden auf Tafeln und Wände die Harzmalerei wählte und wählen mußte, weil ſie jede andere Art Malerei übertraf. Hierin beſteht offenbar auch der Grund davon, daß die mehrſten und berühmteſten griechiſchen Maler Pinſelmaler, ſpezieller geſagt, Harzmaler waren; denn wäre ihre Pinſelmalerei überhaupt ſo unvollkommen geweſen, als die Malerei mit Leim- ꝛc. Waſſerfarben, ſo würden ſie gewiß lieber die, wenn auch weit ſchwierigere, Enkauſtik oder Griffel-Wachsmalerei zu ihren meiſten Staffeleigemälden, ſelbſt zu den größten, vorgezogen und alle deshalbigen Schwierigkeiten beſiegt haben.

Schon viel früher, ehe jene dauerhaften, ſchönen Wandmalereien zu Ardea entſtanden, ließ A. Poſthumius den Tempel der Ceres am Circus maximus durch Damophilus und Gorgaſus — Beide griechiſche Künſtler — mit Sculptur und Malerei ſchmücken[54]. Dieſe Malereien hält Hr. Wiegmann (in ſeiner mehrerwähnten Schrift, Seite 71.) für Fresken und zwar blos darum: weil ſie nach Varro aus den Wänden geſchnitten und in berahmte Tafeln eingeſetzt worden ſeien. Allein dieſes konnte eben ſo gut und noch eher bei Harzgemälden geſchehen, indem die altrömiſchen Harzbilder auf Wänden — nach Fragmenten von ſolchen Harzmalereien, welche Hr. Prof. Geiger chemiſch unterſuchte, zu urtheilen — einen feſten und ziemlich dicken Marmorſtuck-Grund bezw. haben und weil die Harzfarben feſter an denſelben gebunden ſind, als Fresco-Waſſerfarben an einen Kalkſtuck-Grund.

Die von Fabius Pictor, den man für den früheſten römiſchen Maler hält, im Jahre 450 nach Roms Erbauung in dem Tempel der Salus angebrachten Gemälde werden allerdings auf die (grundirte) Mauer gemalt worden ſein, wie Hr. Wiegmann (S. 71) annimmt. Es waren aber eher Harz- als Frescogemälde; dieſes können wir mit ziemlicher

54) Plin. XXXV. 4.

Sicherheit davon ableiten: daß dieſer erſte altrömiſche Maler die Technik der Griechen, welche, nach dem Vorgange der Aegypter, nicht nur auf Tafeln, ſondern auch auf Wände gemeiniglich mit Harzfarben malten, angewandt haben wird, da unter den förderlichen fremden Einflüßen auf die italieniſche Malerei der griechiſche am wichtigſten und folgenreichſten ward[55]). »Wenn hier die Frage iſt, ob die mehrſten alten Gemälde von griechiſchen oder von römiſchen Malern gearbeitet worden, ſo wäre ich geneigt, das Erſte zu bejahen, weil der griechiſchen Künſtler vorzügliche Achtung in Rom und unter den Kaiſern bekannt iſt; unter den herkulaniſchen Gemälden zeiget dieſes die griechiſche Unterſchrift der Muſen.[56])

Die ſchönen Malereien, welche Muräna und Varro in ihrem Aedilitiat zu Lacedämon ſammt dem Grunde von den Backſteinwänden abnehmen, in hölzerne Rahmen faſſen und zur Ausſchmückung des Comitiums nach Rom führen ließen[57]), können wir bei der im Alterthume ſo allgemein verbreitet geweſenen Ausübung der Harzmalerei, deren Trefflichkeit ſich auch in der Schönheit und Dauer dieſer Gemälde offenbart, nur wieder für Harzmalereien halten.

Ebenſo die Wandmalereien, womit der Scenenmaler Agatharchus das Haus des Alcibiades, ſowie die, womit Cornelius Pinus und Actius Priscus den Doppeltempel der Honos und Virtus unter Veſpaſian ausſchmückten.[58])

Die Wandgemälde, welche Polygnot in dem Tempel zu Delphi und der Stoa Pökile zu Athen fertigte, müſſen wir aus derſelben Urſache gleichfalls als Harzgemälde betrachten, beſonders darum, weil ſie ſich ſo ſehr lange gut erhalten haben, daß Herr **Böttiger** ſich zu dem Ausſpruche veranlaßt fand: »Bei den Schildereien an den Wänden der öffentlichen Hallen dürfe man weder an die bekannte Temperawaſſermalerei, noch an die Frescomalerei denken, indem kein Gemälde a tempera (mit Leim- ꝛc. Waſſerfarben) oder al fresco (mit Kalkfarben) gemalt eine ſo lange Dauer gehabt haben würde, als dieſe Polygnotiſchen Malereien allen Berichten zufolge wirklich hatten.[59]) Hätte Hr. **Böttiger** ſchon von der Harzmalerei der Alten gewußt, ſo würde er dieſelben gewiß ohne Bedenken ſofort für Harzgemälde erklärt haben; nach den bisherigen Anſichten der Neuern von dem Techniſchen der alten Pinſelmalerei, wofür dieſelben blos die Leim- ꝛc. Waſſer- und höchſtens noch die Frescomalerei hielten, wußte er jedoch das große Mißverhältniß zwiſchen den von ihm herausgehobenen beiden Arten der Malerei und der langen Dauer der Gemälde des Polygnot nur durch die Annahme, daß dieſe Bilder auf Tafeln von Lerchenholz oder irgend einem

55) Vergl. v. **Rumohr's** ital. Forſch. 1r. Th. S. 283.
56) **Winkelmann.**
57) **Wiegm.** S. 72.
58) **Wiegm.** S. 72 und 73.
59) **Böttiger.** Ideen zur Archäol. der Malerei, S. 280.

andern feſten Holze gemalt worden ſein müßten, zu erklären. Wäre aber die Malerei auf dieſen Tafeln an ſich ſelbſt keiner ſolchen Dauer fähig, nicht luft- und waſſerfeſt geweſen, ſo hätte es wenig oder gar keinen Unterſchied gemacht, ob die Gemälde unmittelbar auf Wänden oder auf, in dieſe eingefügten Tafeln ſich befanden; denn, wenn auch das Holz ſehr feſt geweſen wäre, ſo würde es doch auf den näſſenden Wänden immer Feuchtigkeit angezogen haben und dadurch die Bilder auf mehr als eine Weiſe verdorben worden ſein. Als Harzgemälde aber, die weder durch die Luft, noch durch wäſſerige Feuchtigkeit beſchädigt werden können, konnten jene Kunſtwerke auf Mauern ſich eben ſo dauerhaft erhalten, als auf Holztafeln. Enkauſtiſche Gemälde würden ſich zwar auch ſo gut erhalten haben; allein nach Plinius war die Enkauſtik auf Wänden nicht ausführbar; und wollte man auch annehmen, daß man zuvor die Wachsfarben mit den metallenen Inſtrumenten auf Tafeln getragen habe, ſo waren doch die Polygnotiſchen Wandgemälde von einem viel zu großen Umfange, als daß dieſes zugegeben werden könnte.

Der Umſtand, daß andere Malereien des Polygnot, nämlich die zu Theſpiä, nach nicht gar langer Zeit von Pauſias reſtaurirt werden mußten,[60] — woraus Hr. Hirt folgert, daß ſie keine Fresken geweſen[61]), — benimmt uns nicht den Glauben, daß ſie, gleich denen zu Athen und Delphi, Harzgemälde waren; denn ſelbſt dieſe können ja, durch falſch gewählte Putzmittel, durch unvorſichtige, zu ſtarke Berührung mit harten Körpern und auf andere gewaltſame Weiſe verletzt werden, während ſie bei angemeſſener Reinigung und ſonſtiger gehöriger Schonung ſich Jahrtauſende lang unverſehrt erhalten, wie z. B. die ägyptiſchen Harzmalereien, denen die Zeit, die Witterung und andere ungünſtige Verhältniſſe noch nicht geſchadet haben. Die Anſicht des Hrn. Hirt, daß die befragten Polygnot'ſchen Wandbilder zu Theſpiä keine Frescogemälde waren, theilen auch wir. Denn geſetzt, dieſelben wären al fresco gemalt geweſen, ſo hätten ſie, in derſelben Art und ganz übereinſtimmend, nicht theilweiſe wieder hergeſtellt werden können, ohne durchgängig einen ganz neuen dicken Kalkſtuckgrund, der im naſſen Zuſtande die Farben binden mußte, anzufertigen; in ſolchem Falle handelte es ſich jedoch nicht um eine bloße Ausbeſſerung, ſondern um eine, die ganze Arbeit des Polygnot vernichtende, förmliche Wiederholung deſſelben Gegenſtandes von Grund aus und aus dem Gedächtniſſe; es war indeß nur eine Reſtauration, eine nur theilweiſe Wiederherſtellung nöthig. Die Frescofarben ändern ſich auch beim Trocknen, dergeſtalt, daß die friſchen Retouſchen mit der ältern Malerei nicht wohl in Einklang zu bringen ſtehen, und die nothwendige Erneuung des Grundes erfordert, wie bereits angedeutet, an jeder zu retouſchirenden Stelle eine völlige Vernich-

---

60) Hirt, Kunſtgeſch. S. 168.

61) Mem. de l'Acad. Royale de Berlin. Sur les differentes Methodes de peindre chez les Anciens par Mr. Hirt.

tung der alten Malerei ſammt deren Grunde; endlich ſchwindet auch der ſehr naß aufzutragende Frescogrund während des Trocknens immer ſo zuſammen, daß er mit dem bereits ausgetrockneten faſt nie übereinſtimmt und innig zuſammenhängt. Als Harzgemälde aber ließen ſich jene Bilder mit Harzfarben, die ſo bleiben, wie man ſie aufträgt, gar leicht und vollkommen wiederherſtellen, und waren Vertiefungen im Grunde, ſo konnten dieſe vorher mit Kreide und Leim oder dgl. ausgefüllt und, ſobald dieſes getrocknet, das über der Fläche Befindliche fein abgeſchliffen werden; bei einem Frescogrunde iſt ein ſolches Abſchleifen unthunlich, da er beim Auftragen der Farben noch naß ſein muß.

Hr. Wiegmann äußert (S. 76), daß die Griechen in allen ſolchen Fällen, wo an Wandbildern der Grund ſchön und die Malerei dauerhaft habe ſein müſſen, wie in Tempeln und Portiken,[62]) unbedingt die Frescomalerei der Tempera-Waſſermalerei vorgezogen haben würden: weil ihnen keine andere Wahl freigeſtanden, da die Enkauſtik, im Fall ſie damals ſchon ausgeübt worden, doch keineswegs zur Wandmalerei getaugt habe. Dieſe Aeußerung gründet ſich jedoch noch auf die grundloſe Annahme: daß die griechiſchen Maler, wie überhaupt die Maler des Alterthums, bei dem Ausſchmücken der Wände lediglich nur unter der Fresco- und der, allerdings weit leichter auslöſchlichen und lange nicht ſo haltbaren, Tempera-Leim- ꝛc. Waſſermalerei, aus angeblicher Unkenntniß einer andern Pinſelmalerei, hätten wählen können und müſſen. Nachdem man aber nunmehr gefunden hat, daß die Griechen, wie die alten Aegypter und Römer, außerdem noch eine alt-hergebrachte Tempera-Harzmalerei als Pinſelmalerei betrieben, ſo erſcheint durch die Erkennung dieſer dritten und vornehmſten Gattung, mit welcher nicht allein ein ſehr ſchöner und dauerhafter (Marmorſtuck-, Gips- und Kreide-) Grund, ſondern auch eine vorzügliche Schönheit und Dauerhaftigkeit der Malerei verbunden war, der Kreis der griechiſchen Malertechnik, ja der ganzen alten Malerei, bedeutend erweitert, und nun iſt nicht zu bezweifeln, daß man auch zu dem zuletzt angegebenen Zwecke[63]) ausſchließlich, oder doch gewöhnlich, ſich der letztern, nämlich der Harzmalerei, wegen ihrer vielfachen Vorzüge, bediente.

Iſt auch die Harzmalerei, gleich einer jeden andern, vor gewaltſamer Zerſtörung nicht geſichert, ſo widerſteht ſie doch den normalen Einwirkungen der Zeit und des Wetters am beſten, indem das harzige Bindemittel, in welches die Farben eingehüllt ſind, weder durch die Luft zerſetzt, noch vom Waſſer aufgelöſt wird.

Und der Grund oder Träger der Harzgemälde iſt ein ſehr feſter, weißer und glattgeſchliffener, polirter, glänzender Marmor- ꝛc. ſtuck, der ſeinem Zwecke vollkommen entſpro-

62) Wir ſind der Meinung, daß es an ſolchen Orten nicht blos auf Schönheit des Grundes und Dauerhaftigkeit der Malerei, ſondern auch auf Schönheit der letztern ankam.

63) Ich meine zu dem Ausmalen von Tempel- und andern Wänden.

chen hat. Dieſerhalb bediente man ſich im Alterthume gern abgelöſter Flächen ſolcher unbemalten alten Wandbekleidungen zum Einſetzen als Feldertafeln in neue Wände. 64) Für Harzmalereien war dieſes alte, noch nicht bemalt geweſene Tectorium alsdann ein eben ſo vortrefflicher Grund, als polirter weißer Marmor; auch konnte man ſolche Tafeln mit aller Bequemlichkeit erſt bemalen, ehe man ſie in neue Wände einſetzte. Aber al fresco konnte unmittelbar auf die Tafeln von alten Wandbekleidungen nicht gemalt werden, weil zur Frescomalerei ein friſcher, feuchter, noch weicher Kalkſtuck unumgänglich nöthig iſt, um die Farben anziehen und feſthalten zu können; und hätte man, um dieſem Erforderniſſe zu genügen, einen naſſen, dicken Frescogrund, der zudem an den glatten und ſehr harten alten Stucktafeln nicht einmal gut gehaftet haben würde, auf den letztern noch angebracht, wozu hätten alsdann dieſe ſchönen Tafeln genützt? — Unter ſolchen, von den alten Tectoren zur Zurichtung neuer Wände für die Maler gewählten und viereckig ꝛc. gemachten alten Wandkruſten, die ohne Zweifel nur Fragmente alter, mit Malerei noch nicht verzierter Wandbekleidungen waren, kann man ganze fertige Frescobilder gewiß nicht verſtehen, und mit bloßen abgeriſſenen Theilen von ſolchen war nichts gedient. —

Man kann demnach nicht umhin, den Alten zu ihren ſchönſten und dauerhafteſten Wandmalereien in Tempeln, Hallen und andern öffentlichen Gebäuden, wie zu ihren vollkommenſten Staffeleigemälden (auf Holztafeln) die Harzmalerei, als die beſte, am leichteſten ausführbare und unvergänglichſte einzuräumen.

Plinius (XXXV. 37.) leugnet zwar das Malen auf Wände durch berühmte griechiſche Maler. Winkelmann verſichert aber, daß dieſes Vorgeben ungegründet, vielmehr die Malerei auf Mauern allgemein geweſen ſei, und ſagt weiter: »Polygnotus, Onates, Pauſias und andere berühmte griechiſche Maler zeigten ſich in Auszierung verſchiedener Tempel und öffentlicher Gebäude; Apelles ſelbſt ſoll zu Pergamus einen Tempel ausgemalt haben (Solin. Polyh. c, 27.).« Herr Wiegmann glaubt nach S. 78, daß jene Angabe des Plinius ſich nur auf Privathäuſer, nicht aber auch auf die vorerwähnten Gebäude beziehe, in welchen man allerdings reiche Malerei auf den Wänden anzunehmen habe; wenn aber dieſelben ebenfalls gemeint ſeien, ſo wolle die angeführte Stelle im Grunde doch nichts anderes ſagen, als daß nur Theile der Wände, — etwa Frieſe — bemalt worden wären, das Uebrige aber ſchlichter Marmor oder blos unbemaltes Tectorium geblieben ſei. Allmählig ſei aber der antike, ſeinem Prinzipe nach bewunderungswürdige Decorationsſtil, durch Ueberladung, beſonders mit dem perſpektiviſchen Tabernakelkram, verdorben und verzerrt worden. Und ſo erſcheine er uns in den meiſten Wandmalereien, welche

64) Vitruv. VII. cap. 3.

durch die Ausgrabungen von Pompeji, Herculanum und Stabiä, durch die Oeffnung der Thermen des Titus und der Pyramide des Ceſtius zu Rom u. a. m. wieder zugänglich geworden ſeien[65]. Welche Meinungen und Urtheile — fährt Herr Wiegmann, S. 79, fort — ſich auch darüber verbreitet, ſo hätten doch nichtsdeſtoweniger die genaueſten Unterſuchungen bewieſen, daß dieſe Decorationen, mit wenigen Ausnahmen, al fresco gemalt ſeien. Und welche andere Art der Malerei habe — fragt er — für Wohnungen zweckmäßiger, dauerhafter und ſchöner ſein können?

Wir haben ſchon zugegeben, daß die meiſten und wohlfeilſten, einſchließlich der unbedeutendſten, dieſer altrömiſchen Wandmalereien in Wohnhäuſern immerhin Fresken und Tempera=Waſſer=Gemälde ſein mögen, wiederholen aber — auf die angeführte und noch vergrößert werden ſollende Menge von Beweiſen uns berufend, — nochmals: daß die ſchönſten und dauerhafteſten, in der griechiſchen Manier, deren Herr v. Rumohr gedenkt, ausgeführten antiken Bilder, deren es auch nicht wenige giebt, als Harzgemälde anzuerkennen ſind, mit welcher letzteren Art von köſtlichen Malereien auch die Griechen ihre Tempel u. ſ. w., wie wir weiterhin ſehen werden, ſowohl inwendig als auswendig geſchmückt haben, beſonders da die Harzmalerei auffallend bedeutende Vorzüge in jeder Hinſicht beſitzt. Was die Haltbarkeit der Fresken betrifft, ſo laſſen ſich die Frescofarben, wie Herr Wiegmann, S. 82 — 83, ſelbſt ſagt, mit Waſſer verwiſchen, oder ablöſen, wenn der Grund während des Glättens ſchon zu trocken geworden iſt, um die zu ſpät aufgetragenen Ornamente und Bilder noch gehörig zu fixiren; und dieſer Fall tritt bei großen Frescobildern nicht ſelten ein.

Die Gemälde auf Stuck, welche man in Herkulanum an die Mauer einer Kammer gelehnt angetroffen, wie Winkelmann im 6. Briefe an Bianconi über die herkulaniſchen Entdeckungen berichtet, waren gewiß zum Einſetzen in neue Wände beſtimmte Harzbilder, auf Tafeln von altem Marmorſtuck gemalt; denn für Ausſchnitte wohlerhaltener Reſte oder Theile ſchadhaft gewordener alter Frescobilder kann man ſie nicht ſofort anerkennen, ebenſowenig für mit Waſſerfarben gemalte Bilder, weil dieſe die Feuchtigkeit der Wände nicht auszuhalten vermogten, und für enkauſtiſche Gemälde können ſie auch nicht gelten, da man dieſe auf kleinen Holztafeln auszuführen pflegte und dergleichen Griffel=Wachsfarben=Arbeiten, wie ſchon bemerkt, aus dem Alterthume nicht mehr vorhanden ſind. Alle Bilder, welche man für enkauſtiſche ausgegeben, ſind, wie oben dargethan, Harzgemälde, woran allerdings das Wachs auch einen Antheil hat. Für Gemälde, die aufgeſtellt, oder aufgehangen werden ſollten, waren Holztafeln (man wählte am liebſten

65) Man beliebe hiermit das zu vergleichen, was wir über die, in manchen trefflichen antiken Wandgemälden ſich noch erhaltene einfache und edlere Decorationsart — die Wandgemälde — der alten Griechen und über die ſpätere, ausgeartete — die Arabeskenmalerei — angeführt haben.

die aus Lerchentannen) am paßendſten; zum Einfügen in Wände waren dagegen die, weit ſchwereren, Stucktafeln geeigneter, beſonders weil ſich dieſe in der innigſten Verbindung mit der feuchten Mauer dennoch nicht im Mindeſten krümmen konnten und, durch ihre Dichtigkeit und Härte, die Feuchtigkeit von der bemalten Oberfläche abhielten. Man benutzte gern dergleichen Tafeln aus altem unbemalt gebliebenen Marmorſtuck, um der ſonſt nöthigen ſorgfältigen neuen Grundirung oder Stuckbereitung überhoben zu ſein, ſo wie um die Bilder beſſer und bequemer in der Werkſtätte zur gelegenſten Zeit und im günſtigſten Lichte auf der Staffelei ausarbeiten zu können. Dergleichen Harzbilder konnten auch zum Verkauf vorräthig gehalten und ſo die Decorirung der Wände gar ſehr befördert werden. —

Die Frage: wozu denn eigentlich die Tempera- Waſſer-Malerei gedient habe, beantwortet Hr. Wiegmann S. 84 — 85 alſo: Dieſe habe ein weites Feld in der Tafel- und Scenenmalerei, wie auch in der Decoration der hölzernen Balkendecken u. dgl. m. gefunden. Bei Tafelbildern ſei ſie aller Wahrſcheinlichkeit nach die bei weitem gewöhnlichere geweſen. Theils gehe dieſes hervor aus dem in allen Kunſtgebieten der Alten angeblich vorwaltenden plaſtiſchen Prinzip, welches mehr auf die Darſtellung der beſtimmten Form als auf ein magiſches Helldunkel habe gerichtet ſein müſſen, welchem Prinzip die Tempera- (Leim- ꝛc. Waſſer-) Malerei vollſtändiger entſpreche, als unſerm modernen, das mehr auf einen maleriſchen Effekt ausgehe, und dazu der transparenten Farben weniger entbehren könne. Theils aber müßten wir auch aus mehren Andeutungen der techniſchen Behandlung auf die gewöhnlichere Anwendung der Tempera- (Waſſer-) Malerei auf Tafeln ſchließen. Plinius ſage von den berühmteſten Malern, daß ſie mit dem Pinſel arbeiteten. Pinſelmalerei auf Tafeln habe aber nur Tempera- (Waſſer-) Malerei ſein können.

Darauf entgegnen wir Folgendes:

Angenommen, jedoch nicht zugegeben, die alten, insbeſondere die griechiſchen Maler hätten ihren Sinn wirklich mehr auf die Beſtimmtheit der Form, als auf ein, die Figuren umgebendes, effectvolles Helldunkel, d. h. mehr auf den richtigſten oder täuſchendſten Ausdruck der darzuſtellen unternommenen körperlichen Geſtalten, als auf die luftige Umgebung gerichtet, ſo konnten ſie doch, um den, beſonders auch dazu erforderlichen, hohen Grad von Wahrheit des (zugleich die Form der Körper am richtigſten ausdrückenden) Colorits zu erreichen, der durchſichtigen Farben keineswegs entbehren. Uebrigens »läßt ſich darthun, daß die ſchönen Formen nicht der Hauptzweck der griechiſchen Kunſt waren, ſondern daß ſie ſich nur aus dem Geiſte derſelben entwickelten, als nothwendige Mittel zum Ausdruck ſchöner Gedanken.[66])« — »Auch die Ueberreſte alter Kunſt zeigen,

66) Winkelmann und ſein Jahrhundert. S. 281.

wie jedem Unbefangenen bei einiger Orientirung einleuchten muß: daß in der Kunſt des Alterthums mehr als eine Richtung des Geiſtes ſich ausgedrückt; daß ſie durchhin der Spiegel des jedesmaligen Geiſteslebens, nirgend nackte Anwendung äſthetiſcher Prinzipien ſei.[67])« Hiernach kann auch von einem Vorwalten des plaſtiſchen Prinzips in der Malerei der Alten gar nicht die Rede ſein. »Vorherrſchend war in der älteſten und ſchönſten Epoche der ausgebildeten Kunſt des Alterthums, wie wir nunmehr faſt urkundlich darthun können, jenes unbefangene ſich Hingeben in ein geſundes Lebensgefühl, jene Anmuth, welche nur aus der Unbefangenheit hervorgeht und deren Abſicht nimmer gelingt. Die ernſteren und tiefern Werke dieſer Zeit ſind freilich für uns verloren; doch die eine Seite, welche wir uns noch verſinnlichen können, reicht hin, die Uebereinſtimmung des künſtleriſchen Wollens jener Zeiten mit dem geſammten Leben des Volkes an den Tag zu legen.[68])« Hiermit übereinſtimmend ſind auch die Worte des Hrn. Dr. L. Schorn:[69]) »Es iſt nicht zu viel geſagt, wenn man behauptet, die Alten hätten eben aus dem Gelungenen der Nachahmung, aus der Illuſion, allen Kunſtgenuß erklärt. (Böttiger, Ideen zur Archäologie der Malerei, Seite 2.) Denn ſetzten ſie die Poeſie der Idee faſt überall voraus, da ihre Kunſt von ernſter Bedeutſamkeit ausgegangen war, ſo mußten ſie ſich überzeugen, daß der Genuß, welchen die Beſchauung des Kunſtwerks gewähren ſoll, nur da vollkommen erreicht werden kann, wo die Kunſt ihre Darſtellungsmittel durchgängig beherrſcht. Vollkommene Wiſſenſchaft aber giebt der Darſtellung Lebendigkeit und dieſe Wirkung iſt Illuſion. Freilich entſteht Täuſchung auch bei ungebildeten Sinnen, ja bei dieſen am leichteſten; aber je feiner der Sinn des Beſchauers entwickelt iſt, deſto zarter und richtiger werden auch ſeine Anforderungen an die Naturwahrheit und Lebendigkeit der Darſtellung werden.« Die Griechen waren nun »von Enthuſiasmus für die Lebendigkeit der Natur durchdrungen, und zugleich beſeelt vom feinſten Gefühl des Schönen und Anmuthigen;« daher auch die, reichlich belohnte, eifrige Bemühung der griechiſchen Künſtler, ihre Werke ſo weit, ſo zart, als nur irgend möglich, der Wahrheit und Lebendigkeit der Natur, ſowohl in der Farbe als in der Form, anzunähern. — Aus mehren Gründen iſt man gezwungen, den Griechen die Ehre zu laſſen, daß ſie es in den bildenden Künſten, namentlich auch in der Malerkunſt, am weiteſten gebracht haben; was iſt aber die Malerei anders, als die Kunſt: den äußern Anſchein ſichtbarer Gegenſtände der Natur, in Gemälden, auf ebenen Flächen täuſchend ähnlich nachzuahmen, ſo wie Intereſſantes, Nützliches und Schönes aus der Vergangenheit, mit Hülfe der Geſchichte und der Einbildungskraft, auch ſelbſt erdachte Dinge, in natürlicher Geſtalt bildlich vorzuſtellen? — Da nun die kunſtreichen mit-

---

67) v. Rumohr, ital. Forſch., 1r. Theil, S. 109.
68) Ebendaſ., S. 110 — 111.
69) S. deſſen »Studien der griechiſchen Künſtler«, S. 310. fg.

telalterlichen und neuern Künſtler ihre herrlichſten Kunſtwerke gewiß nicht mit Waſſerfarben hätten fertigen können, ſo konnten ſolches die Griechen ꝛc. eben ſo wenig. Vielmehr hatte die Harzmalerei der Alten ſogar noch bedeutende Vorzüge vor der Oelmalerei der Neuern. Läßt ſich auch der gewaltige Eindruck, welchen die alten Meiſterwerke, allen Nachrichten zufolge, auf den Beſchauer machten, wohl ohne höchſte Lebendigkeit des Colorits denken? — Und konnte dieſe Lebensfülle etwa anders, als durch die geiſtreichſte Nachahmung der Natur, mit den erdenkbar beſten Darſtellungsmitteln, ausgedrückt werden?! —

Nun wollen wir weiter ſehen, wie es ſich mit den Andeutungen der techniſchen Behandlung verhält, welche auf die Anwendung der Tempera= (Waſſer=) Malerei angeblich ſchließen laſſen.

Daß die berühmteſten Maler mit dem Pinſel arbeiteten, iſt ſehr natürlich, da die Harzmalerei die vorzüglichſte Pinſelmalerei war.

Die Anekdote von Apelles und Protogenes, welche nach Hrn. Wiegmann ferner einen Beweis für die Temperawaſſer=Malerei enthalten ſoll, enthält einen noch ſtärkern für die Harzmalerei. Apelles machte nämlich mit einem Pinſel eine höchſt feine Linie über eine, zum Bemalen beſtimmte große Tafel hin. Protogenes zog hierauf, ohne von der erſten Linie abzuweichen (d. h. völlig parallel mit der, durchgängig gleichmäßigen und ganz geraden, erſten), mittelſt einer andern Farbe eine noch feinere Linie (neben jener her) und Apelles endlich vermehrte die beiden Linien noch mit einer dritten (eben ſo geraden und gleichlaufenden), die nicht feiner ſein konnte und ihn als Sieger bezeichnete. Auf der ganzen Tafel befanden ſich blos dieſe drei, kaum ſichtbare, Linien und dennoch wurde dieſelbe, beſonders von Künſtlern mehr bewundert und höher geſchätzt, als manche Gemälde der größten Meiſter; ſie kam als ein Wunderwerk auf die Nachwelt, bis ſie in dem kaiſerlichen Pallaſte auf dem Palatin bei dem vorletzten Brande zu Grunde ging.[70])

Dieſe Erzählung des Plinius verſteht Hr. Hirt[71]) ſo: Protogenes habe in oder auf der erſten Linie ſelbſt hin die ſeinige gezogen und Apelles habe dieſe Linien (der Länge nach) durch die dritte getheilt. Auf dieſe Weiſe würden jedoch, auch abgeſehen davon, daß es unmöglich war, auf einer ſchon höchſt feinen Linie, wie die erſte des Apelles war, noch zwei andere zu ziehen, nothwendig fünf Linien entſtanden ſein. Da man aber nach jener Nachricht nur drei Linien ſah, ſo konnten wir uns die Sache nur auf folgende natürliche Art erklären: Mit Hrn. Hirt halten wir dafür, daß die drei Linien nichts anderes, als über den ganzen Tafelraum gezogene, gerade Linien (keinen Umriß irgend eines Gegenſtandes bezeichnend) darſtellten und daß die zwei hochberühmten Maler ihre Meiſterſchaft in

70) Plin. XXXV. 36. II.

71) In ſeiner Kunſtgeſch., S. 342.

dieſem Falle lediglich durch die Geradheit und Zartheit der Linien erweiſen wollten. In der Geradheit hätten aber nicht Beide ihre Geſchicklichkeit vollkommen zeigen können, wenn nicht Jeder ſeine Linie beſonders (iſolirt) gezeichnet hätte und zwar ſo, daß alle drei Linien ziemlich weit von einander entfernt waren, (— Raum war ja hierzu genug da —) wo ſich dann auf der hellen Platte (mit Kreide und Leim grundirten Holztafel) auch die verſchiedene Feinheit der Linien am beſten beurtheilen ließ. Apelles wußte ſehr wohl, daß es äußerſt ſchwierig war, auf einer ſo großen Fläche, wie die berührte war, von einem Ende bis an's andere, aus freier Hand, mit der — bei dem geringſten Drucke nachgebenden — Spitze des Pinſels, eine völlig gerade, durchgängig egale und ſehr feine Linie zu machen; daher wählte er einen ſolchen einfachen Zug, um in der Geſchwindigkeit dennoch eine würdige Probe von ſeiner Kunſtfertigkeit abzulegen. Und Protogenes, ſofort auch dieſelbe Anſicht und Abſicht theilend, zog dann ſeine Linie in einer gewiſſen, vermuthlich nicht geringen, Entfernung von der erſten Linie des Apelles und mit derſelben dennoch auf's genaueſte gleichlaufend, noch feiner, worauf Apelles (mit der dritten) noch ein Gleiches that, zugleich die Feinheit ganz erſchöpfend. Dieſes Verfahren war offenbar weit ſchwieriger, als wenn Protogenes die erſte Linie des Apelles und dieſer die des Protogenes und ſeine eigne ſelbſt überfahren hätte, Falls anders die erſte Linie zur Aufnahme zweier anderer noch breit genug war, was ſich jedoch nicht vermuthen läßt. Daß jede Linie mit einer andern Farbe ausgeführt wurde, ſollte wohl, wenn man dieſen Umſtand nicht als gleichgültig betrachten will, nur die Bedeutung haben, daß die materielle Eigenſchaft der Farben, von denen ſich immer eine leichter behandeln läßt, als die andere, hier keinen beſondern Antheil an der Feinheit und Sicherheit der Züge gehabt habe. Genug, wir bleiben bei der, unſere Anſicht vollkommen beſtätigenden Angabe des Plinius, daß man auf jener Tafel nur drei Linien bemerkt habe, die ſich nicht übereinander befinden konnten, weil man ſonſt, wegen der Theilung der beiden erſten, nothwendig fünf geſehen haben müßte. — Wären nun die drei Linien mit Waſſerfarben ausgeführt worden, ſo würden ſie ſich wohl ſchwerlich ſo lange, als geſchehen, erhalten haben, indem ſie ſonſt gar zu leicht verwiſcht werden konnten; aber aus Harzfarben — welche (wie die mit unſerm Harzfirniß angemachten Farben) ſo wenig zähe waren, daß ſich damit die allerfeinſten Linien ziehen ließen, — entſtanden, konnten ſie eben ſo lange ſich erhalten, als die Tafel.

Auch aus der Nachricht von der Entſtehung des Schaumes an dem Maule des erhitzten Hundes auf dem Jalyſusbilde, »welchen Protogenes im Zorn durch das Anwerfen des Schwammes, mit dem er ſchon mehre Male das Mißlungene wieder ausgelöſcht hatte, nach öfterm Wechſeln der Pinſel endlich durch einen glücklichen Zufall zu ſeiner Zufriedenheit ausdrückte [72]),« ſowie aus der ähnlichen Erzählung von Naacles, muß man auf-

72) Wiegm. S. 86.

die Anwendung der Harzmalerei ſchließen, obgleich Herr Wiegmann die Temperawaſſermalerei dazu bezeichnet, aus dem Grunde: »weil ein ſolcher Gebrauch des Schwammes in der enkauſtiſchen Malerei undenkbar ſei.« Bei der Enkauſtik war der Schwamm zum Abwiſchen mißtöniger Farben allerdings nicht zu gebrauchen; dagegen konnte man ſich deſſen ſehr wohl bedienen, um die, an Conſiſtenz den friſchen Oelfarben gleichenden, eben aufgetragenen Harzfarben am leichteſten, ſauberſten und ohne die gute trockene Untermalung, auf welcher der, zum Theil durchſichtige Schaum angebracht werden ſollte, zu beſchädigen, wieder abzunehmen, wenn man mit dem Tone nicht zufrieden war. Zum Behuf der Wiederauslöſchung augenblicklich aufgetrockneter Leim- oder anderer Waſſerfarben hätte man den Schwamm erſt mit Waſſer anfeuchten müſſen; durch die Anwendung des naſſen Schwammes würden alsdann aber auch die Waſſerfarben der Untermalung mit ausgelöſcht worden und ſo bei dem letzten gelungenen Anwurfe des Schwammes keine Grundlage für den Schaum mehr da geweſen ſein. Ferner blieb der Schaum aus Harzfarben, wenn er einmal getrocknet war, feſt haften, während derſelbe, wenn er aus Waſſerfarbe beſtanden hätte, zu ſehr dem Verwiſchen ausgeſetzt geweſen wäre. — Auch die übrige Behandlung des in Rede ſtehenden Bildes ſpricht deutlich für die Harzmalerei. Protogenes hatte nämlich dieſen Jalyſus, woran er ſieben Jahre gearbeitet und der als ſein Hauptwerk betrachtet wurde, viermal übermalt, angeblich um das Bild gegen Beſchädigung und Alter zu ſichern, damit, wenn die obere Farbenlage wegginge, die untere zum Vorſchein käme [73]. Herr Hirt hat nun zwar zu erläutern geſucht, daß dies bei der Malerei der Alten, welche, nach ſeiner Meinung, zum Bindungsmittel der Farben den Leim gebraucht hätten, möglich, und bei einem ſo ſorgſamen Charakter, wie Protogenes, auch nicht unwahrſcheinlich ſei. Weit wahrſcheinlicher iſt jedoch, daß der Künſtler ſein Gemälde aus dem Grunde viermal überarbeitete, um durch die drei letzten, mehr oder weniger durchſichtigen, Aufträge auf die impaſtirte und nach Licht, Schatten u. ſ. w. erſt blos vorbereitete Untermalung, dem Colorit, nach dem Verfahren der beſten Coloriſten, die möglich höchſte Vollkommenheit zu verſchaffen. Hierzu bedurfte er nothwendig eines doppelten Farbenauftrages, insbeſondere einer laſirenden transparenten Uebermalung; ſein allzuſorgfältiges Bemühen und äußerſte Vollendung verleitete ihn indeß wohl, noch einige Laſuren mehr, als eigentlich nöthig waren, anzubringen, und dieſes iſt gewiß auch die Urſache davon, daß Apelles ihm bei eben dieſem Bilde ſeine übermäßige Sorgfalt in der Ausführung mit den Worten vorhielt: er, Protogenes, wiſſe nicht die Hand von ſeinen Werken zur gehörigen Zeit abzuziehen, was leicht ſchade. Zu jener durchſcheinenden Tintenmiſchung waren nun natürlicherweiſe die ölfarbeartigen Harzfarben bei weitem tüchtiger, als die immer zu ſehr deckenden und unklaren Leimfarben. Und was die Erhaltung des Kunſtwerks betrifft, ſo war ihm dieſelbe ſchon

---

73) Hirt, Kunſtgeſch. S. 253.

durch den harzigen Farbenträger beſtens geſichert. Hätte der Maler dagegen vier, einander ganz gleichende, Farbenlagen, oder, was daſſelbe iſt, eben ſo viel, ſich völlig ähnliche, Leimfarbengemälde übereinander gemalt, ſo würde die dreimalige deckende Ueberarbeitung der, eben ſo ausſehenden, Untermalung gar nichts zur Verbeſſerung der Färbung dieſer letztern beigetragen haben, und dann hätte ſich auf dieſes Bild auch eben daſſelbe Urtheil anwenden laſſen, welches Prof. Dr. Roux[74]) über ein ſolches doppelt, nur mit andern Farben (Wachsfarben), gemaltes Stück gefällt hat: »Das Gemälde, welches Tobias Meyer der Göttinger Gelehrten-Geſellſchaft vorlegte, kann ſchon gerade wegen des Vorzugs, den man daran bewunderte, daß ſich nämlich eine Scheibe nach der andern davon abſchneiden ließ und dennoch immer wieder Daſſelbe zum Vorſchein kam, vielleicht ein Kunſtſtück, aber kein Kunſtwerk genannt werden.« —

Plinius hat die Malerei der Alten blos nach den zwei Hauptarten der Ausführung, oder nach den Werkzeugen, womit dieſe geſchah, eingetheilt, nämlich in die, unter dem Worte tempera zuſammengefaßten Arten der Malerei, welche mit dem Pinſel betrieben wurden — von denen die Harzmalerei, wie ſich von ſelbſt verſteht, die vorzüglichſte und alſo gewiß auch die am meiſten angewendete war, — und in diejenige Art Malerei, welche man mit metallenen Inſtrumenten in Wachs, enkauſtiſch, behandelte. Daß nach demſelben Schriftſteller die mehrſten und berühmteſten Maler ſolche waren, die mit dem Pinſel arbeiteten, das darf uns bei den Eigenſchaften der Harzmalerei nicht wundern. —

»Den Griechen mußte — ſagt Herr Wiegmann S. 87—88 — bei ihrer Vorliebe »zu bunten Ornamenten an Architekturwerken und Geräthen eine Malerei, welche dem Wet»ter widerſtand und das Abwaſchen erlaubte, von außerordentlicher Wichtigkeit ſein, weil »ſowohl die ſaubere Arbeit in Marmor ꝛc., als die Geräthe von Holz, den Auftrag eines »Kalkſtucks, um al fresco bemalt werden zu können, nicht geſtatteten, welches die ein»zige (?) Art waſſerfeſter Malerei außer der Enkauſtik war. Daß von ſolchen Gegen»ſtänden die Enkauſtik dann bald auch auf die Tafeln überging, kann bei ihren andern »Eigenſchaften nicht auffallen. Sie verlieh den Gemälden einen Schmelz und eine Trans»parenz der Farbe, und eine Tiefe der Schatten, welche nicht in den Mitteln der Pinſel»malerei (Fresco- und Temperawaſſermalerei) lagen. Ja es iſt ſogar wahrſcheinlich, daß »die Enkauſtik, vermöge ihrer umfaſſenden Mittel, die Malerei der Griechen allmählig auf »andere Prinzipien geführt habe, da wir bei ihrer weitern Entwickelung auch ſogenannte »Effektſtücke aus ihr hervorgehen ſehen, welche der urſprünglichen Richtung der altklaſſiſchen »Kunſt durchaus fremd geweſen ſein dürften.« Allerdings hatte für die Griechen eine Art Malerei, welche auch auf Architekturwerke und Bildhauerarbeiten, die das Wetter und das Abwaſchen ertragen mußten, anwendbar war und die auch zu dieſem Behufe wirklich von

---

74) In ſeinem erſten Hefte über die Farben, S. 57.

ihnen gebraucht wurde, einen außerordentlich hohen Werth. Dieſe Art Malerei konnte jedoch keinesweges die Enkauſtik ſein, weil hier von Wand- ꝛc. Verzierungen die Rede iſt, die enkauſtiſche Malerei aber nach Plinius XXXV. 31. und Wiegmann S. 76 auf Wänden nicht ausführbar war. Da nun Herr Wiegmann ſelbſt die Fresco- und die Leimfarben-Malerei vorweg als hier unanwendbar ausgeſchieden hat, und, wie ſo eben angeführt, dieſes auch der Fall mit der Enkauſtik iſt, ſo würde man bei ſolchen drei, bisher den Alten allgemein blos zugeſchriebenen, Arten der Malerei in der fraglichen Beziehung gewiß gänzlich in den Stich geſetzt ſein und ſehr zu bedauern haben, daß gerade die wichtigſte noch fehle, wenn man nicht endlich auch die alte Harzmalerei, und zugleich die Möglichkeit erkannt hätte, ſie wieder zu erneuern; denn dieſe letztere Art war es, welche ſich — als keinen dicken frescoartigen Grund erfordernd, als mit dem Pinſel leicht auszuführen ſtehend und als waſſerfeſt, — zu dem befragten Zwecke einzig und allein, und zu Staffelei- und Wandgemälden ganz vorzüglich, eignete. Marmor- und Metallarbeiten konnten, ohne alle Grundirung, gleich mit Harzfarben bemalt werden, und Holz brauchte man nur dünn mit Kreide und Leim zu grundiren oder, wenn es ſauber bearbeitet war, blos mit Leim zu tränken. Was die altklaſſiſche Malerkunſt betrifft, aus welcher noch keine ſogenannten Effektſtücke hervorgegangen ſein ſollen, ſo kann dieſelbe, da die Griechen gleich von Anfang an die, zu den größten Effekten fähige, Harzmalerei hatten, nur jene anfängliche, kindliche Kunſt vor Apollodor ſein, bis zu deſſen Zeit man ſich mit einem einfachen Farbenauftrage, einer undurchſichtigen Miſchung der Tinten begnügte. Denn obgleich, wie geſagt, die Griechen aus der früheſten Zeit her die Harzmalerei übten, ſo konnten doch erſt alsdann Werke von wahrem Effekt oder natürlichem Ausdruck aus ihr hervorgehen, nachdem Apollodor, in der 94ſten Olympiade[75]) — von wo an alsdann jene herrlichen klaſſiſchen Kunſtwerke, welche eigentlich erſt eine Nachahmung verdienen, entſtanden, — die, ſo mächtig wirkende, durchſichtige Farbenmiſchung, die Verbindung der Laſur- mit der Impaſtmalerei, entdeckt und eingeführt hatte[76]). Da das harzige Farbebindemittel dem fetten Oele ähnlich war, dergeſtalt, daß die Harzfarben ſich wie Oelfarben behandeln ließen und denſelben auch in der Wirkung glichen, ſo ſtanden in der Harzmalerei der Schmelz und die Durchſichtigkeit der Farben, ſowie die Kraft der Schatten u. ſ. w. den Gemälden unvergleichlich leichter und vollkommener zu geben, als in der Enkauſtik oder Griffel-Wachsmalerei, die, wie es ſcheint, nicht einmal auf Tafeln von bedeutender Größe, vermuthlich wegen der damit verbundenen zu ſchwierigen Behand-

75) Die enkauſtiſche Malerei war bereits um die 80ſte Olympiade erfunden (Plin. XXXV. 39.); dennoch feſſelte aber vor Apollodor noch kein Gemälde das Auge durch effektvolles Colorit.

76) Vergl. das von uns hierüber bereits Angeführte.

lung, geſchah[77]), vielweniger bei Ornamenten an Architekturwerken und bei ausgehauenen oder geſchnitzten freiſtehenden und Relief-Figuren, welche einen großen Umfang und keine geraden Ebenen, ſondern Vertiefungen und Erhöhungen hatten, anzuwenden ſtand. »Im Malen des Lichts — ſagt Herr Hofrath und Profeſſor K. O. Müller, zu Göttingen, in ſeinem Handbuche der Archäologie der Kunſt, Breslau, 1830, S. 390 — ſind den Alten weder kräftige Feuerſcenen, noch mildere Effecte abzuſtreiten.« —

Während ferner Herr Wiegmann, S. 88 ſeines Buches, die Enkauſtik als dem Wetter widerſtehend bezeichnet, erklärt er, S. 91, »die enkauſtiſchen Malereien für keinesweges ſo dauerhaft und unverwüſtlich, als Manche vermutheten. Ihr Bindungsmittel ſei, wie in der Oelmalerei, ein vegetabiliſches Harz, welches ohne häufig erneuerten Schutzfirniß[78]) vom Sauerſtoff der atmosphäriſchen Luft mit der Zeit gänzlich zerſetzt werde. Auch dem Nachdunkeln wären die enkauſtiſchen Bilder wohl nicht viel weniger ausgeſetzt geweſen, als unſere Oelbilder. Demnach hätten ſie an Dauerhaftigkeit und Beſtändigkeit den Fresken entſchieden nachgeſtanden, da dieſe eben durch diejenigen Einwirkungen an Feſtigkeit gewonnen, was jene verloren. Und in der That ſei auch kein einziges enkauſtiſch gemaltes Bild auf unſere Zeiten gekommen, während unzählige Fresken ſich ſo vollkommen erhalten hätten. An trockenen Orten und bei ſorgfältiger Verwahrung ſei ſelbſt den Tempera- (Waſſer-) Malereien eine längere Dauer und mehr Unveränderlichkeit in Farbe und Ton zuzutrauen, als den enkauſtiſchen. Hätten ſie ſich ja doch auch beſſer als unſere Oelbilder erhalten!« — Wir erlauben uns folgende Gegenbemerkungen: Das Wachs, welches das einzige oder hauptſächlichſte Bindemittel der Farben in der Enkauſtik war, ſteht durchaus nicht den gewöhnlichen fetten Oelen hinſichtlich der Erhaltungsfähigkeit gleich. Der berühmte Chemiker Berzelius[79]) betrachtet zwar das Wachs völlig als eine Species von vegetabiliſchem fetten Oel und nennt es deßhalb feſtes Oel, bemerkt aber, daß es ſich ſowohl durch ſeine Zuſammenſetzung, als ſeine Conſiſtenz und ſein Verhalten zu den Alkalien, in etwas von den übrigen Arten von vegetabiliſchem Fett unterſcheide und daß das gewöhnliche, von den Bienen eingeſammelte, Wachs auf der Grenze zwiſchen Thier- und Pflanzen-Produkten ſtehe. Schon als feſtes Oel, das an der Luft, bei gewöhnlicher Temperatur, weder härter noch weicher wird, folglich an Bindungskraft und an Maſſe nichts verliert, iſt das Wachs eine eigenthümliche und ungleich dauerhaftere Subſtanz, als flüſſiges Oel, welches mit der Zeit immer mehr zuſammenſchwindet und endlich ganz vertrocknet und ſchwärzt, oder, nach der Chemiker-Sprache, durch Einwirkung des atmo-

77) Vergl. Hirt's Kunſtgeſch. S. 163—164.

78) Der Schutzfirniß beſteht aus nichts Anderem, als aus einem, mit ätheriſchem Oele flüſſig gemachten Harze, welches alſo vom Sauerſtoffe der atmoſphäriſchen Luft nicht zerſetzt wird.

79) S. in deſſen Lehrbuche der Chemie den Artikel »Wachs.«

ſphäriſchen Sauerſtoffs, verkohlt. Herr Leuch ſagt daher im erſten Bande ſeines Hausbuches mit allem Recht: Die Wachsmalerei habe vor der Oelmalerei den Vorzug, daß die Gemälde weit dauerhafter, faſt unzerſtörbar ſeien. Auch der Herr Profeſſor Montabert zu Paris giebt, nicht ohne Urſache, der Wachsmalerei — wobei er, um das Lüſter der Farben zu erhöhen und denſelben mehr Härte oder Feſtigkeit zu geben, dem Wachſe ein Harz (Copal, Elemi) zuſetzt und dieſes mitunter auch prädominiren läßt — einen großen Vorzug vor der Oelmalerei[80]. Die trefflichen Wirkungen, welche Herr Montabert durch Beimiſchung von Harz zum Wachſe hervorbringt, bekräftigen, beiläufig erwähnt, die noch vorzüglichere Güte einer Harzmalerei, wobei das Farbenbindemittel zwar auch aus Wachs und Harz beſteht, das letztere aber vorherrſcht und von Natur kein hartes, ſondern flüſſiges, jedoch in den Farben hart werdendes iſt. Ein Beiſpiel von der guten Erhaltung des Wachſes hat Herr Grund in ſeiner Geſchichte der alten Malerei angeführt. Dieſer Archäolog ſah nämlich in einer italieniſchen Kirche zwei große, als Geſchenk aus dem Jahre 1445 herſtammende, Wachskerzen, welche ſchneeweißen Marmorſäulchen glichen und die er auch im Innern eben ſo weiß fand, als er Etwas davon abbrach. Endlich iſt gewiß das der beſte Beweis für die Dauer des Wachſes, daß der Herr Profeſſor Dr. Geiger in den ſo wohlerhaltenen und doch ein Paar tauſend Jahre alten ägyptiſchen und römiſchen Farben, die zwar, nach unſerer nähern Ermittelung, ſämmtlich zugleich einen größern Theil aromatiſches Harz enthielten, bei der chemiſchen Unterſuchung Wachs gefunden hat. »Das Wachs iſt eine höchſt dauerhafte Subſtanz und theilt den Farben viele Eigenſchaften der Oelfarben mit,« wie Herr Georg Field in ſeiner Chromatographie (Weimar, 1836.) S. 88. bezeugt. Und Herr Wiegm. ſelbſt hat S. 116 ſeines Werkes ein Zeugniß Plutarch's über die Beſtändigkeit des Wachſes im Wetter beigebracht. Man darf alſo getroſt in der Harzmalerei das weiß gebleichte Wachs dem vorwaltenden balſamiſchen Harze zuſetzen, um ihm die, wenigſtens in Vereinigung mit demſelben, Jahrtauſende lang ſtandhaltende, nöthige Fettigkeit mitzutheilen, folgend dem Beiſpiele der ſo ſorgſam geweſenen Alten, um das in jeder Hinſicht vorzüglichſte Farbenbindemittel zu bekommen. Daß nicht ein einziges enkauſtiſch (d. h. blos mit Wachsfarben und mit erwärmten Metall-Griffeln) gemaltes Bild als noch vorhanden uns bekannt iſt, wird den nicht befremden, der berückſichtigt, daß dergleichen Werke, ſo viel uns bewußt, nur von einigen Malern und, wegen der, allem Vermuthen nach, höchſt ſchwierigen Bearbeitung, blos in ſehr geringer Anzahl verfertiget worden ſind, überhaupt, daß die Enkauſtik nur Nebenſache war, da wenigſtens eben ſo effektvolle Bilder von weit größerm Umfange unvergleichlich leichter mit Harzfarben und Pinſeln in viel kürzerer Zeit gemalt werden konnten und endlich, daß die wenigen enkauſtiſchen Gemälde, als auf

80) Montabert im 8ten Bande ſeines Werkes: Traité complet de la peinture, Paris, 1829.

Täfelchen befindlich und alſo leicht transportabel, durch den Handel in weit entlegene Gegenden gebracht und ſo endlich ſpurlos von dem klaſſiſchen Boden verſchwunden ſein können. Und daß keine enkauſtiſchen Wand-Gemälde ſich vorfinden, das hat ſeine Urſache in der Nichtanwendbarkeit der Enkauſtik oder Griffel-Wachsmalerei auf Wände (nach Plinius Verſicherung). Auf ähnliche Weiſe, wie mit den enkauſtiſch bemalten Tafeln, mag es ſich auch mit den Staffelei-Harzgemälden der Alten, im Laufe der ſeit ihrer Entſtehung verſtrichenen vielen Jahrhunderte, zugetragen haben, — ſoweit ſie nicht durch Feuersbrünſte oder auf ſonſtige gewaltſame Weiſe zerſtört worden ſind, — ohne daß man weder bei den einen noch bei den andern aus ihrem Nichtmehrvorhandenſein in den Gegenden, wo ſie entſtanden, den Schluß ziehen darf und kann: dieſe Bilder ſeien nicht von einer ſo dauerhaften Art geweſen, als daß ſie ſich ſo lange hätten erhalten können, wie die, noch in Menge und freilich auch in verſchiedenen Arten vorhandenen, antiken Wandgemälde. Diejenigen von dieſen letztern, welche am beſten conſervirt und am vollkommenſten ausgearbeitet ſind, dürfen wir, unter den bereits angeführten Umſtänden, unbedenklich als Harzmalereien annehmen, und daran haben wir ſchon genug. Uebrigens redet Herr von Rumohr, in ſeinen italieniſchen Forſchungen, auch von noch vorhandenen Tafeln, die mit griechiſchem Bindemittel (worüber wir uns im 5. Kapitel ausführlicher dahin erklären werden, daß dieſes auch ein Firniß aus Harz und Wachs war) gemalt worden.

Die Hauptgattung der alten Malerei auf Tafeln für Tempera-Waſſermalerei haltend, ſpricht ſich Herr Wiegm. S. 91—92 weiter dahin aus, daß, wenn man dazu den Gebrauch eines Firniſſes zum Ueberziehen der, mit Waſſerfarben gemalten, Tafeln in Anſchlag bringe, wie etwa das Atramentum des Apelles geweſen ſein möge, der die Malerei vor ſchädlichen Einflüſſen bewahrt und zugleich den Farben Kraft und Leben gegeben habe, — der Gründe genug dageweſen zu ſein ſchienen, welche dieſer Art Malerei ein weites und würdiges Feld, und das Fortbeſtehen neben der Enkauſtik geſichert hätten. Dieſes dürfe uns um ſo weniger wundern, als man heutiges Tages bei der Oelmalerei, welche nach ſeiner Ueberzeugung die Enkauſtik in jeder Hinſicht weit übertreffe, noch ſehr häufig die Paſtellmalerei und die Tempera-Waſſermalerei in Miniatur-, Gouache- und Aquarellmanier ausübe. Gern geben wir zu, daß auch ſchon die Alten, ſelbſt neben der Harzmalerei, noch ein Paar andere Gattungen, worunter ſich, außer der Enkauſtik, auch die Leim- ꝛc. Waſſermalerei befunden haben mag, zur Tafelmalerei hatten, dürfen jedoch, nach dem von uns bisher Angeführten, als ganz zuverläſſig annehmen, daß man unter dieſen drei Arten gewiß keine andere als die Harzmalerei, welche in jeder Beziehung unleugbar vollkommener als die Enkauſtik, Fresco-, Temperawaſſer- und Oelmalerei war, hauptſächlich zur Anwendung brachte. Da Herr Wiegm. von ſolcher alten Harzmalerei noch nichts wußte und weder die Enkauſtik, noch die Leim- ꝛc. Waſſermalerei zum Bemalen von Wänden taugten, ſo fand derſelbe hierin den Hauptgrund für ſeine Behauptung, daß

die Frescomalerei die einzige auf Wände anwendbare waſſerfeſte Malerei geweſen ſei; allein da die, nun von uns erkannte, Harzmalerei auch hierzu am vorzüglichſten war, ſo berechtiget uns dieſes zu der Annahme, daß im klaſſiſchen Alterthume, namentlich auch im ſchönſten Flor der griechiſchen Malerkunſt und in deren altrömiſcher Nachblüthe die Malerei mit Harzfarben, wegen ihrer ölartigen Geſchmeidigkeit, ſowie wegen ihres heitern, fröhlichen Anſehens, ihrer Schönheit, Kraft und außerordentlichen Dauerhaftigkeit, nicht nur zu Tafel-Bildern, ſondern auch zur Ausſchmückung der Wände vornehmlich diente. Das Feld der Waſſermalerei war offenbar viel zu beſchränkt und von gar zu trockenem, kümmerlichen Boden, als daß darin, wenn auch ein Firnißthau denſelben zuletzt befeuchtete, der Ruhm der altgriechiſchen Tafelmalerei ſo gedeihlich, als geſchehen, hätte erwachſen können, da ſchon die neuere Oelmalerei bei all' ihren Fehlern doch weit vorzüglicher iſt, als die magere und den höchſten Anforderungen an ein ſchönes Colorit nicht gewachſene, Waſſermalerei, — die Technik der alten und älteſten Maler aber ſelbſt die der mittelalterlichen noch übertraf, wie der Herr Baron von Rumohr im Allgemeinen behauptet, und welche Anſicht wir auch bei unſern ſpeziellen Unterſuchungen, die zu der Erkennung jener uralten Harzmalerei führten, als durchaus richtig gefunden haben. Nur dieſe, eben ſo leicht, ja noch leichter, als Oelmalerei ausführbare und den Kunſtwerken, bei zweckmäßiger Behandlung, die meiſte Lebenskraft mittheilende und erhaltende, Harzmalerei konnte dem Verlangen der griechiſchen Künſtler nach höchſter Schönheit und Dauer ihrer Gemälde genügen, und mit dieſer gediegenſten Malerei waren ſie gleich anfänglich durch die Aegypter vertraut geworden. Ein Firniß aus, mit ätheriſchem Oel tropfbar flüſſig gemachtem, ſchicklichen Harze über fertige Waſſerfarben-Bilder gezogen, macht dieſe allerdings viel lebhafter, klarer und kräftiger, kann ihnen jedoch die fehlenden durchſichtigen und fein verſchmolzenen natürlichſten Farbentöne nimmermehr nachträglich mittheilen, deren aber doch die alten Meiſter z. B. zum richtigſten Ausdrucke des menſchlichen Colorits eben ſo ſehr benöthigt waren, als Tizian und andere neuere naturgetreue Maler, die indeß ihren Zweck gewiß nie mit Faſſerfarben erreicht haben würden. Da das Befirniſſen des Bemalten den ägyptiſchen Künſtlern ſchon bekannt war[81]), und die Kenntniß des Materials und der techniſchen Behandlung der einzigen Harzmalerei der Aegypter, mit den Anfängen der bildenden Künſte, nach Griechenland verpflanzt wurde, ſo wird hieraus klar, daß auch die alten Griechen ihre Harzgemälde, gleichwie die Neuern ihre Oelgemälde, nach deren Vollendung, mit einem Harzfirniß, der den Harzbildern, wie den Oelbildern, erſt einen gleichmäßigen Glanz und durchgängig einerlei Klarheit gibt, und denſelben zugleich Schutz gegen Staub u. ſ. w. gewährt — allgemein oder gewöhnlich überzogen haben. Der von Apelles erfundene Firniß zum Ueberziehen der Gemälde unterſchied ſich von dem

---

81) S. Hirt's mehrerwähnte Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten, S. 7.

gewöhnlich zu dieſem Zwecke angewendeten nur dadurch: daß er mit einer ſehr feinen Schwärze (Atramentum), die wir für präparirten Asphalt oder Judenpech (ein ſchwärzlichbraunes und in dem Gemäldefirniß höchſt fein ſich zertheilendes Erdharz [82]) halten, ſo dunkel gefärbt war, daß er in Maſſe ſchwärzlich, dunkel, ausſah und der, um die Farben der Gemälde nicht zu ſehr zu dämpfen und keine Disharmonie des allgemeinen Tons zu erregen, ſehr ſorgfältig, dünn und gleichmäßig aufgetragen werden mußte, und unter Beobachtung dieſer Stücke eine patinaähnliche, die zu lebhaften Farben beſänftigende, kaum bemerkbare Dunkelheit über die, doch noch genug leuchtenden, Harzgemälde verbreitete. »Wenn »ſeine Gemälde vollendet waren — ſagt Plinius in Bezug auf dieſen Firniß — über»zog er ſie mit einer ſehr feinen Schwärze, atramentum, die durch ihren Glanz die Schön»heit der Farben noch erhob, die Gemälde vor Staub und Schmutz ſchützte und erſt be»merkt werden konnte, wenn man ſie näher betrachtete. Er verfuhr aber dabei ſehr behut»ſam. Die Lebhaftigkeit der Farben ſollte das Auge nicht beleidigen und es ſollte ſie aus »der Ferne wie durch einen Spiegelſtein erblicken. Eben dieſe Schwärze ſollte auch den zu »hellen Farben unvermerkt mehr Ernſt geben [83]).« Der hier beſchriebene Ueberzug-Firniß zeichnete ſich alſo wirklich blos durch die feine Schwärze, welche auf jene Weiſe eine reizende Wirkung hervorbrachte, aus; die übrigen Eigenſchaften hatte derſelbe mit dem ungefärbten gemein. Der bemerkenswerthe Umſtand, daß durch ſolchen dunkeln Firniß die Lebhaftigkeit oder das Feuer der Farben gemindert werden ſollte, iſt auch eine Andeutung: daß Apelles keinesweges mit Waſſerfarben, welche nicht einmal eine hinreichende, geſchweige denn gar eine zu große Lebhaftigkeit beſitzen, ſondern mit den ungemein heitern, lebhaften, klaren Harzfarben gewöhnlich malte, wie alle die, welche ſeine Art Malerei vor, mit und nach ihm betrieben, zu welcher ſein Atramentum nur eine Zugabe war. Obgleich alſo mit dem glanzverleihenden und durchſichtigen allgemeinen Ueberzug-Firniß keine matten Waſſerfarbengemälde, ſondern lebhafte, ſchon klare Harzgemälde bedeckt wurden, ſo konnte übrigens doch die Schönheit der Farben dadurch noch mehr gehoben werden; ein Gleiches iſt ja auch bei den ſchönſten Oelgemälden der Fall! — — Worauf dieſes beruht, bedarf keiner nähern Erläuterung. Dieſe unſere Anſicht wird auch durch die Anmerkung noch bekräftiget, welche den oben eingerückten Worten des Plinius in Göthe's Farbenlehre beigefügt iſt und wonach »die beſchriebenen Wirkungen jenes dunkeln Firniſſes gerade diejenigen ſind, welche wir auf den vortrefflichſten Oelgemälden der vorzüg-

82) Von dem vielfachen Nutzen, den die Alten aus dem Asphalt zu ziehen verſtanden, redet Plinius XXXV, 15. und führt unter andern an, daß man auch Statuen damit beſtrichen und gefärbt habe.

83) S. die hypothetiſche Geſchichte des Colorits von Heinrich Meyer in Göthe's Farbenlehre.

lichſten neuern Meiſter in dieſem Theile der Kunſt — nämlich in der Verleihung einer künſtlichen Patina durch Asphalt — erreicht ſehen.« Die Harzgemälde aber gleichen den Oelgemälden ganz, ausgenommen, daß ſie brillanter und weit dauerhafter, als letztere ſind. Plinius ſagt auch nicht, daß der Ueberzug des Apelles die Farben zugleich gegen Näſſe geſchützt hätte; denn dieſer widerſtanden ſchon die Harzfarben ohne eine Firnißdecke. Hätte derſelbe aber dagegen mit Leim= oder andern Waſſerfarben gemalt, ſo würde doch das Wichtigſte geweſen ſein, ſie durch eine Harzdecke gegen das Auslöſchen durch Feuchtigkeit zu verwahren, was Plinius gewiß nicht unberührt gelaſſen hätte, wenn es Waſſergemälde geweſen wären, worauf der Firniß angewandt wurde. Uebrigens halten wir dafür, daß der Firniß der Alten zu Gemälde=Ueberzügen aus einer Auflöſung von hartem hellen Harze und Etwas Wachs in flüchtigem Oel, alſo, wie der zum Auftragen der Farben, aus einem Harzfirniſſe, der gleichwohl Wachs enthielt, beſtand. Nach Plinius XXXV, S. 36, edit. Bipont. 1784. p. 300. ſoll der Firniß, womit Apelles ſeine Gemälde überzogen, aus Oel und Wachs beſtanden haben; gewiß iſt indeß hierbei das Harz vergeſſen und das Oel als ein flüchtiges anzunehmen. Der Wachszuſatz geſchah ohne Zweifel deßhalb, damit die Bilder einen, dem der Farben[84]) gleichenden, ſanften Glanz fort= (d. h. auch nach dem Ueberziehen) behielten, und beſonders darum, daß das Harz des Ueberzuges nicht zu ſpröde werden könnte, ſondern immer hinreichenden Saft, bei aller nöthigen Härte, hätte. Das Harz aber ließ man ſicherlich auch hier aus dem Grunde vorherrſchen, weil bloßes oder vorwaltendes Wachs zu einem ſolchen dünnen Firniſſe viel zu körperlich war, und in der Abſicht, damit dieſer, ungeachtet des Wachsgehaltes, doch ſchon in wenigen Stunden nach dem Auftragen eine ſolche Härte bekäme, daß er nicht leicht verletzlich ſei und die Gemälde, ohne ſich zu trüben, von Staub, Fliegenſchmutz u. dergl. mit Waſſer gereinigt werden könnten. —

---

84) Welche durch einen Firniß aus balſamiſchem Harz und Etwas Wachs gebunden waren.

Drittes Kapitel.

Malerei der alten Römer.

Unter den, bei dem Ausgraben der zu Titus Zeit vom Veſuv mit Lava und Aſche überſchütteten alten Städte Herculanum, Pompeji und Stabiä entdeckten Wandmalereien hat man viele bewunderungswürdige Gemälde von überraſchender Schönheit gefunden. Obgleich dieſelben keine Originalwerke hochberühmter Künſtler, die vor oder mit Alexander dem Großen lebten, ſind, ſo geben ſie uns doch noch einen ſehr hohen Begriff von der ausgebildeten griechiſchen Kunſt und erregen namentlich auch durch den freien, geiſtreichen, großentheils laſirenden, Auftrag, ſowie durch die ausgezeichnete Heiterkeit und Klarheit der Farben, bei der von ihnen bereits ausgehaltenen faſt zweitauſendjährigen Dauer, hohe Bewunderung.

Ueber die Frage, aus welcher Art Malerei und Technik dieſe vorzüglicheren der antiken Bilder, welche unſere Zeit erreicht haben, hervorgegangen, war man bisher nicht einig. Viele hielten ſolche für enkauſtiſche Gemälde; Andere für Leimfarbenmalereien; wieder Andere für mit Feigenmilch und Eigelb ausgeführte ſog. Temperagemälde, und der Architekt Herr R. Wiegmann[85]) endlich glaubt, daß ſie durch die echte Fresco= oder Stuckmalerei, zu welcher er gründliche Anleitung giebt, in Verbindung mit der Leimwaſſer=Malerei, hervorgebracht ſeien. Es iſt aber keine andere, als die Harzmalerei, der dieſe beſonders ſchönen Werke angehören, und welche Art Malerei, nach den von uns gelieferten Beweiſen, auch ſchon bei den alten Aegyptern und Griechen den erſten Rang behauptete, weil ſie von keiner beſſern erſetzt werden konnte.

Daß die Technik der zuletzt erwähnten vornehmſten Gattung der Malerei der Alten, bei der Abnahme der griechiſchen Kunſt, nach dem Tode Alexander's, nicht auch zugleich

---

85) S. deſſen ſehr intereſſante Schrift: »Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbeſondere als Decorationsmalerei.« Nebſt einer Vorrede von dem Herrn Hofrathe K. O. Müller in Göttingen, 1836.

Rückſchritte machte, ſondern ſich noch lange unverändert in Gebrauch erhielt und weiter verbreitete, konnte recht wohl der Fall ſein, weil hier nur die techniſchen Kunſtmittel, die Materialien, gemeint ſind und immer Einer dem Andern die durch Ueberlieferung und eigne Anwendung erlangte vollſtändige Kenntniß davon mittheilen konnte. Wie dieſe Mittel von jedem Einzelnen, nach ſeiner größern oder geringern Geſchicklichkeit mit mehr oder weniger gutem Erfolge benutzt worden, das kommt hierbei nicht in Betracht. Genug, auch die alten Römer haben, ausweislich der ſogleich folgenden deßhalbigen nähern Erörterungen, die Harzmalerei ebenfalls ausgeübt, beziehungsweiſe durch griechiſche Künſtler ausüben laſſen.

Chemiſche Unterſuchung alt-römiſcher Farben, deren Unterlagen und Bindungsmittel.[86])

Der Herr Profeſſor Dr. Roux erhielt die Wandſtückchen, auf denen dieſe Farben ſaßen, von Herrn Ferkel zu Heidelberg, der ſie unmittelbar von den nachbezeichneten Orten mitbrachte und ſie zum Theil in Pompeji von den beim Aufgraben dieſer alten Stadt beſchädigten Gemälden, mit Bewilligung, ſelbſt abgebrochen hat, und der Herr Profeſſor Dr. Geiger nahm, in faſt beſtändigem Beiſein des Erſten, eine ſorgfältige chemiſche Prüfung mit denſelben vor. Es folgen hier die dabei ſich ergebenen Reſultate, begleitet von meinen Bemerkungen.

A.

1) Blaſſes Zinnoberroth aus Pompeji, auf einer einen halben Zoll dicken Decke ſehr dünn aufgetragen.

»Das mit kaltem und heißem Waſſer ausgezogene (Farben-) Pulver wurde getrocknet und mit Alkohol von 0,800 ſpec. Gew. zuerſt 36 Stunden kalt und dann kochend behandelt: die Flüßigkeit wurde kochendheiß abfiltrirt. Das Filtrat war waſſerhell, trübte ſich nicht während des Erkaltens und hinterließ nach dem Verdampfen einen geringen bräunlichen Rückſtand, welcher ſich durch Waſſer nicht aufnehmen ließ, wohl aber von Alkohol gelöſt wurde, ſich klebrig zeigte, in gelinder Wärme ſchmolz und beim Erhitzen im Platinlöffel unter Verbreitung eines brenzlichen (Wachs-) Geruchs einen Kohlenrückſtand gab, welcher ſich ſchwierig in Aſche verwandelte.«

Als Ergebniß dieſer Unterſuchung des Farbenträgers führt Hr. Geiger an:

»Das Bindemittel iſt organiſcher Natur, welches wegen der ſehr geringen Menge nicht näher zu beſtimmen iſt.«

Ich bin indeß feſt überzeugt, daß der bräunliche Rückſtand, welcher ſich in dem alkoholiſirten Weingeiſte zu einer, auch noch im erkalteten Zuſtande klaren, waſſerhellen Flü-

---

86) S. die in der Anmerkung 7.) bezeichnete Schrift der Herren Profeſſoren Geiger und Roux zu Heidelberg.

ſigkeit aufgelöſt hatte, aus **Harz** (balſamiſchem), mit Etwas Wachs vermiſcht, beſtand: denn er war, was gewöhnliche ſichere Kennzeichen von Harz ſind, in Waſſer unauflöslich, in Alkohol dagegen löslich, ſchmolz in der Wärme und zeigte ſich dabei klebrig; das Wachs aber, welches bekanntlich leicht ſchmilzt, erkenne ich an dem dadurch beförderten Schmelzen in gelinder Wärme und an dem beim Erhitzen ſich verbreiteten brenzlichen Geruche. Bei der nächſtfolgenden Farbe hat man das Wachs noch deutlicher bemerkt.

Das, nach der **bräunlichen** Farbe des Bindeſtoffes (Wachs iſt weislich, höchſtens gelb) zu urtheilen, **vorherrſchende** Harz beſtand ſicherlich wieder, wie bei den alt=ägyptiſchen Farben, damit der Firniß zum Farbenauftragen, ohne Zuthun von flüchtigem Oel, ungeachtet des Wachszuſatzes, dennoch flüßig genug wurde und gut trocknete, beim Gebrauche meiſt aus einem, dem **Copaivabalſam** ähnlichen, **flüſſigen** Harze. Dieſes balſamiſche Harz hatte, da die fraglichen Farben wenigſtens 1000 Jahre alt waren, während dieſer ſo ſehr langen Zeit ſeinen aromatiſchen Geruch, den es von dem, in ihm zur Flüßighaltung befindlich geweſenen, ätheriſchen Oele einſt hatte, verloren, ſo daß es bei der Unterſuchung nicht mehr merklich roch. Das Wachs konnte dagegen ſeinen Geruch noch haben, weil erhitztes Wachs immer riecht.

2) **Blaßbräunlichgelbe Farbe**,

welche ſich unter der blaßrothen Farbe A. 1) als ſehr dünne Lage befand.

»Das mit kaltem und heißem Waſſer behandelte Pulver wurde der Einwirkung des Alkohols wie 1) unterworfen. Das Filtrat war ebenfalls waſſerhell und hinterließ beim Verdampfen einen hellbräunlichen Rückſtand, von klebriger Conſiſtenz, der leicht in der Wärme ſchmolz und beim Erhitzen im Platinlöffel mit zum Theil ſüßlichem wachsartigen Geruch verkohlte und keine Aſche beim fortgeſetzten Glühen hinterließ. Das Bindemittel iſt auch organiſcher Natur und zwar dem Geruch nach thieriſch mit Wachs gemengt.«

Bei dieſer Farbe, womit man untermalt hatte, zeigte ſich alſo ganz daſſelbe Bindemittel, wie wir bei A. 1) angegeben haben. Zudem läßt ſich wohl mit Gewißheit annehmen, daß man zu dem **ganzen** Gemälde, und zwar zur Uebermalung wie zur Untermalung nur **ein** Farbenbindemittel gebraucht hat.

3) **Unterlage**,

zunächſt der Farbe A. 2).

»Dieſe beſtand aus einer etwa eine Linie dicken Lage von ziemlich weißer feinkörniger Maſſe, kohlenſaurem Kalk (Kreide) und aus einer Spur Alaunerde.«

a) »Das mit kaltem und heißem Waſſer behandelte Pulver verhielt ſich bei der Behandlung mit Weingeiſt dem Reſultat in A. 1) analog.

b) Weiter fand ſich eine bräunliche gallertartige bindende thieriſche Subſtanz, die in

Waſſer, aber nicht in Alkohol, löslich war, beim Erhitzen unter brenzlich thieriſchem Geruch verkohlte und ſich ſchwierig einäſchern ließ.

Dieſe Unterlage beſtand mithin aus Kreide, die offenbar durch den Leim b) gebunden und mit der Harz=Wachs=Miſchung a), die zur Verhütung des zu raſchen Trocknens und des Einſchlagens der Farben diente, überzogen war, ganz wie bei den altägyptiſchen Farben.

4) Letzte Unterlage

von A. 1), 2) und 3). Dieſe war von mehr graulicher Farbe, mörtelartig, ziemlich grobkörnig, mit Stücken von dunkel= und hellgrauer Farbe untermengt. Ihre Dicke konnte nahe an 5 Linien betragen.

Sie beſtand aus »Mörtel, in welchem der kohlenſaure Kalk (Kreide) ziemlich vorwaltet; die ihm beigemengte Kieſel= u. ſ. w. haltige Maſſe war dem Anſehen nach poröſe Lava.«

Durch Gyps dürfte dieſer Mörtel wohl am beſten zu erſetzen ſein.

Höchſtwahrſcheinlich war dieſe gypsartige, ſchon mit bloßem Waſſer angefeuchtet, ſtark bindende und hart werdende Unterlage, zum noch feſtern Binden, mit Milch aufgetragen, weil ein weißlicher Rückſtand blieb, welcher beim Erhitzen unter brenzlich thieriſchem Geruch verbrannte und keine Aſche hinterließ.

B.

1) Hochrothe Zinnoberfarbe,

die auf einer etwa 1 Zoll dicken Decke aufgetragen war, welche aus einer ziemlich feſten, faſt weißen, mit feſtern, zum Theil blaßröthlichen undurchſichtigen Stücken verbundenen Maſſe beſtand.

Das Bindemittel war, nach dem Reſultate der Behandlung mit kaltem und heißem Waſſer und Alkohol zu urtheilen, ganz daſſelbe wie bei A. 1), 2) und 3. a).

2) Gelbe Farbe,

als eine ſehr dünne Lage zunächſt unter der Farbe B. 1).

Auch hierbei war das Ergebniß hinſichtlich des Farbenbindemittels das nämliche, wie bei den vorhergehenden Farben.

3) Decke (Grund),

worauf die ebengenannten beiden Farben aufgetragen waren, B. 1).

»Ziemlich reiner kohlenſaurer Kalk (oder Kreide), mit organiſchen Theilen verbunden.«

»Der Fettgehalt, ſowie die Reaction des Bleizuckers und Sublimats und die übrigen Eigenſchaften laſſen auf Milch ſchließen, womit die Maſſe vielleicht angerieben wurde.«

C.

1) Rothe Zinnoberfarbe,

welche auf einem Stück aufgetragen war, das aus der Villa Hadriani in Tivoli kam.

»Das Stück war etwa einen halben Zoll dick und beſtand aus einer ziemlich feſten feinen weißen Lage, und aus einer weniger feſten, grobkörnigeren dickern Lage, welche beide ſich durch Meſſer und Hammer leicht trennen ließen,« und die, wie der Verſuch zeigte, größtentheils kohlenſaurer Kalk (Kreide), mit organiſchen Theilen gemengt, enthielten.

Was das Bindemittel der Farbe betrifft, ſo blieb bei der Behandlung mit Alkohol ein leicht ſchmelzbarer brauner klebender Rückſtand, der »zum Theil als Wachs« erſchien und erhitzt einen dem Wachſe ähnlichen Geruch gab. »Schon beim Befühlen der etwas erwärmten mattglänzenden farbigen Fläche hatte man die eigenthümlich klebende Empfindung, welche das Wachs charakteriſirt.« Wachs war aber, wie geſagt, blos zum Theil im Bindungsmittel; der übrige Theil war ſicherlich wieder Harz, und alſo dieſer Farbenträger dem bei A. 1) näher beſchriebenen ganz ähnlich.

2) Erſte Unterlage

von C. 1). Dieſe war eine ſehr dünne Lage von blaßrother Farbe; es konnte nicht vermieden werden, daß beim Abſchaben etwas von der erſten Farbe, von welcher noch etwas hin und wieder ſitzen geblieben war, ſo wie von der nächſten mörtelartigen Unterlage ſich damit vermengte.

»Das mit kaltem und heißem Waſſer ausgezogene und wieder (wie jedesmal) getrocknete Pulver, mit Alkohol digerirt, gab eine Flüßigkeit, welche nach dem Filtriren waſſerhell war und ſich übrigens ſo verhielt wie A. 1).«

Alſo war auch das Bindemittel dieſer Farbe ein mit etwas Wachs verſetztes aromatiſches Harz — ein Harzfirniß.

3) Zweite weiße Unterlage (Grund)

der Farbe C. Beſtandtheile der erdigen Maſſe wie bei B. 3).

a) »Etwas hiervon wurde zu drei wiederholten Malen mit abſolutem Alkohol ſiedend heiß ausgezogen und noch heiß filtrirt, das Filtrat erſchien waſſerhell. Es wurde zur Trockne verdampft und hinterließ einen braunen harzähnlichen Rückſtand, der in Waſſer zum Theil löslich war; ein Theil ſchied ſich beim Aufweichen mit Waſſer als eine zähe klebrige Maſſe ab, welche beim Erhitzen ſchmolz, ſich aufblähete, einen brenzlichen Fettgeruch entwickelte, mit heller Farbe brannte und eine leicht einzuäſchernde Kohle gab. Der in Waſſer lösliche Theil verhielt ſich in der Hitze ähnlich, nur brannte er nicht mit Flamme; er verbreitete beim Erhitzen den Geruch nach verbrennendem ganz ſchlechtem Taback.«

In dem braunen harzähnlichen Rückſtand, der ſich im Waſſer nicht auflöſte, ſondern ſich als eine zähe klebrige Maſſe abſchied, beim Erhitzen ſchmolz, einen Fettgeruch entwickelte und mit heller Flamme brannte, erkennt man wieder deutlich genug den bei A. 1) angegebenen Farbenträger aus balſamiſchem Harz und wenigerem Wachs. Warum das Harz nicht mehr, ſondern nur noch das Wachs, ſeinen Geruch hatte, das habe ich bereits erläutert.

Wenn aber in dem Obigen geſagt iſt, daß der harzähnliche Rückſtand zum Theil in Waſſer löslich geweſen ſei, ſo bemerke ich, daß dieſer Theil eben deshalb, weil er ſich in Waſſer auflöſte, kein Harz war, das ſich überhaupt durch ſeine Unauflöslichkeit in Waſſer von dem Gummi und dem Leim unterſcheidet. Den fraglichen Theil, welcher vom Waſſer aufgelöſt wurde, halte ich für eine Art Leim, der auch braun ſein, in der Hitze ſchmelzen, zergehen und ohne Flamme verbrennen, auch leicht einen dem beſchriebenen ähnlichen Geruch erzeugen konnte. Daß aber eben ſolcher weitere Theil mit dem erſten, aus Harz und Wachs beſtehenden, gleichzeitig zur Unterſuchung kam, das hat gewiß ſeine Urſache darin: daß auf der unterſuchten Unterlage, die den Farben als Grund diente, der erſtgedachte Firniß aus Harz und Wachs aufgetrocknet war, welcher wegen ſeiner Durchſichtigkeit und genauen Verbindung mit dem Grunde nicht beſonders in die Augen fiel und auch nicht wohl von dieſer Unterlage rein abgenommen oder getrennt werden konnte, und daher ſolcher Farben-Auftragefirniß — womit man den Kreidegrund vor dem Aufſetzen der Farben, zu dem ſchon früher angegebenen Behufe, ziemlich ſtark überzogen hatte, mit dem davon ganz verſchiedenen leimartigen Bindemittel dieſes Kreidegrundes nothwendigerweiſe zuſammen kam, als man dieſen letztern mit der darauf befindlich geweſenen Harz-Wachs-Lage auf einmal unterſuchte, wie ſich auch nicht anders thun ließ.

4) Die dritte Unterlage von C.

war ebenfalls kohlenſaurer Kalk (Kreide), mit organiſchen Theilchen vermengt, die ſich bei der Auflöſung in Salzſäure als bräunliche Flocken ausſchieden, welche beim Erhitzen ſich ſchwärzten und unter Verbreitung eines eigenthümlichen thieriſchen, verbrannten Schwämmen ähnlichen, Geruchs verbrannte.«

Das Bindungsmittel dieſer gröbern Lage des Grundes war vermuthlich wieder nur eine Art Leim.

Daß ſich bei dieſer zweiten (untern) Lage des Grundes keine Spur von Harz und Fett (Wachs) fand, bekräftiget übrigens zugleich meine, bei C. 3) ausgeſprochene Anſicht: daß die obere Schicht dieſes Kreide-Grundes ebenfalls ein ſolches beſonderes, leimartiges Bindemittel hatte und daß die Oberfläche dieſes Grundes mit dem Harz-Wachs-Firniſſe blos überzogen war. In ſolchem Grunde konnte ſich ohnehin ein ſolcher Firniß gar nicht befinden, wohl aber Leim, der zum Binden der Kreide am beſten iſt. Jener

Firniß hingegen war blos zum Ueberziehen des Grundes und zum Anmiſchen und Auftragen der Farben dienlich, wozu er denn auch wirklich angewendet worden iſt, wie ſich aus vorſtehender Abhandlung als unzweifelhaft ergibt. —

Von den vorerwähnten analyſirten altrömiſchen Farben ſagt Herr Prof. Dr. Roux S. 4 und 5. ſeines zweiten Heftes [87]): »Alle Farben waren ſo feurig, als wären ſie erſt neuerdings aufgetragen worden; ſie erſchienen klar und hell, nicht ſo trocken oder trübe, wie Leim- und andere Waſſerfarben, aber auch nicht ſo dunkel, wie Oelmalerei, und dieſe große Haltbarkeit verdient um ſo mehr unſere Bewunderung, da, nach Ausſage des freundlichen Gebers, einige jener Wandſtückchen in unbedeckten Zimmern von Wänden zu Pompeji abgelöſt wurden, und nicht allein der Luft und dem Sonnenlichte, ſondern auch dem Regen ſeit der Aufdeckung dieſer alten Stadt ausgeſetzt waren. Auch waren die Pigmente von dem tectorium mit Waſſer nicht abzulöſen, und wenn man die bemalten Flächen damit anfeuchtete, ſo wurden die Farben feuriger, etwa wie bei einem trüb gewordenen Oelgemälde, wenn man daſſelbe mit Waſſer überſtreicht, um es für den Augenblick in ſeiner Klarheit zu beſehen.« Und der Herr Dr. Häberlin zu Frankfurt a. M., welcher damals kürzlich von ſeiner Reiſe durch Italien zurückgekehrt war, theilte dem Herrn Prof. Roux über die bewunderungswürdige Dauer der altrömiſchen Wandmalereien, die, wie wir nun beſtimmt wiſſen, Harz-Wachsgemälde oder vielmehr, da das Harz prädominirt, Harzgemälde ſind, Folgendes mit: »Mit welcher Kraft dieſe Malereien der Einwirkung des Waſſers trotzen, beweiſen diejenigen Fragmente, welche im Meerbuſen von Pozzuoli, vorzüglich an der Küſte von Bajä gegen Cap Miſen, oft über und über mit Wurmröhren (Serpula) bedeckt, in Menge aufgefiſcht werden. Die Farben haben nichts verloren, als ihren Schimmer, und die bemalte Fläche iſt meiſtens ſogar gegen das Abrunden geſichert geblieben [88]), während das Uebrige die Form eines Geſchiebes angenommen hat. Ich ſelbſt fand häufig Gelegenheit, an Ort und Stelle dieſe Erſcheinung zu bewundern.«

Einen gewiſſen Antheil an dem ſchwach dunkeln oder vielmehr blos gelblichen oder gelbbräunlichen, Tone der antiken (Harz-) Gemälde auf Tafeln ſchreibt Herr Baron von Rumohr mit Recht der Einwirkung des Lampenrauches zu, in allen Fällen, wo dieſelben ſolchem ausgeſetzt waren; diejenigen Harzbilder, bei denen dieſes nicht der Fall war, wie die meiſten Wandgemälde in öffentlichen Gebäuden, ſind demnach heller geblieben, als die, auf welche der Dampf einwirkte. Das, mit weißem Wachs vereinigte Harz konnte im Laufe von Jahrhunderten höchſtens nur gelblich werden — was indeß der Helligkeit wenig und der Durchſichtigkeit, Schönheit und Klarheit der Farben gar nichts

87) Ueber: »Die Farben.«

88) Bloßes Wachs würde ſich, als zu weich, gewiß abgerundet haben; aber durch das damit vermiſchte Harz hat der Farbenträger jene größere Feſtigkeit oder Härte erlangt.

ſchadete, vielmehr dieſe, durch den ſo auf Tafel- und manchen Wandmalereien entſtandenen wärmern Hauptton, noch reizender machte — nicht aber grünlich; der gelblich grünlich verdunkelnde Ton, deſſen Herr von Rumohr als Merkmal griechiſcher Malerei gedenkt, kann alſo nur ſo entſtanden ſein: daß ſich der (nach und nach verdichtete oder doppelt angeſetzte und dadurch einen ſchwärzlichen Hauch verbreitet habende) Rauch, der zugleich die Farben etwas verdunkelte, mit dem Gelblichen des — an ſich ſtets klar, durchſichtig bleibenden, hellen Harzes und gebleichten Wachſes vermiſchte; denn aus Gelb und etwas Schwarz entſteht auch eine Art Gelbgrün.

Auf die Vermuthung des Herrn Dr. Waagen, daß das von Beanchi für flüſſig angewandtes bloßes Wachs erklärte griechiſche Farbenbindemittel — welches aber nach unſerer Erläuterung ein Harz-Wachs-, oder kürzer und doch richtig geſagt, ein Harzfirniß war — ein Ueberreſt der enkauſtiſchen Malerei der Alten ſein könne, iſt zu entgegnen, daß bei der Enkauſtik das Wachs nicht als eine Art Firniß und mit dem Pinſel, ſondern, als feſter Körper, mit Brenngriffeln behandelt wurde. Nur inſofern iſt die Harzmalerei mit der Enkauſtik verwandt, als bei dieſer zum Binden der Farben bloßes oder vorherrſchendes Wachs, und zu jener auch Wachs, aber nur Etwas, als bloßer verbeſſernder Zuſatz zu dem mehreren Harze (flüſſigen), benutzt wurde.

Ueber die ausgeführteſten, am delicateſten behandelten und am beſten erhaltenen, alten Malereien in Italien, in's Beſondere über die, ſchon im Jahre 1606 bei'm Ausgraben auf dem Esquilin wiedergefundene, ſogen. aldobrandiniſche Hochzeit, zu Rom, — welches Bild eins der berühmteſten, größten und mit den aus Herkulanum und Pompeji, ſowie mit den in den Bädern des Titus zu Rom noch befindlichen und mit andern in neuerer Zeit in der Villa Negroni ausgegrabenen und nach England gebrachten, altrömiſchen Gemälden ohne Zweifel zeitverwandt, mithin auch bereits gegen 1800 Jahre alt iſt, — hat der Hofrath Heinrich Meier[89]), in der von ihm geſchriebenen Geſchichte des Colorits (die von Göthe in ſeine Farbenlehre aufgenommen und hypothetiſch darum genannt worden iſt, weil ſie nicht ſowohl auf Denkmäler, als auf die Natur des Menſchen und den Kunſtgang, den dieſer bei freier Entwickelung nehmen muß, gerichtet iſt), folgende hierher gehörige, höchſt intereſſante, ſpezielle Nachrichten mitgetheilt. Er führt nämlich in derſelben an: Die Behandlung oder das an der aldobrandiniſchen Hochzeit beobachtete techniſche Verfahren ſcheine ein etwas anderes und vollkommeneres als das heut zu Tage übliche mit Gouache- oder Leimfarben. Ohne ſo verſchmolzen, ſanft und weich zu ſein, als Malerei mit Oelfarben, gewähre es doch im Ganzen faſt eben die Vortheile für allgemeine

89) Geboren zu Stäfa am Zürcher See den 16ten März 1759 und geſtorben zu Jena am 11ten Oktober 1832, war Göthe's 40jähriger Hausfreund und verſtand das Techniſche der Malerei meiſterhaft zu beurtheilen.

Wirkung und beſitze jene Malerei nebenbei die Eigenſchaften, durch welche ſich Waſſerfarben vorzüglich empfehlen, nämlich das Fröhlichere, Heitere überhaupt und die Wahrheit in den Tönen der beleuchteten Partieen. Er möge ſich daher nicht zu Denen bekennen, die aus dem Gebrauche der Oelfarben eine Ueberlegenheit der neuern Malerei über die alte hätten zeigen wollen. So viel ſcheine ſich aus den von ihm angeſtellten Unterſuchungen, als wahr zu ergeben, daß die alten ihre zwar einfachen Mittel ſehr zweckmäßig zu behandeln gewußt hätten und damit jedem weſentlichen Kunſterforderniß hinlänglich Genüge leiſten können. Der Meiſter der aldobrandiniſchen Hochzeit habe auf weißen glatten Grund gemalt, welches auch bei mehreren andern antiken Malereien ſich ergeben habe. Ob Leim, Gummi, Eier, Milch von Feigenſpröſlingen, oder welches andere Bindungsmittel den Farben beigemiſcht worden, laſſe ſich vor der Hand nicht beſtimmt nachweiſen. Daß es (reines) Wachs geweſen, ſei wenigſtens in Hinſicht auf dieſes Bild unwahrſcheinlich, weil ſich die laſirenden, der Aquarelle ähnlichen Farben über Wachs ſchwerlich hätten auftragen laſſen, und früher, als der Ueberzug mit Wachs geſchehen, ebenfalls nicht anders als äußerſt unbequem, indem ihre Feuchtigkeit zu ſchnell in die unterliegenden Farben würde eingedrungen ſein. Uebrigens laſſe eben der Umſtand, daß die erwähnten laſirenden Farben viel und mit Bequemlichkeit angewendet ſeien, auf ein feſtes, den geſammten Farben beigemiſchtes Bindemittel ſchließen. Die erſte Anlage ſei völlig in der Art gemacht, wie noch jetzt in Leim- und Fresco-Farben zu geſchehen pflege, nämlich in großen hellen und dunklen Maſſen, beides mittlere Tinten, wo hinein dann, beſonders im Fleiſch, mit nicht ſehr regelmäßigen Schraffirungen, in den Gewändern hingegen zuweilen mit freien breitern Pinſelſtrichen, die weitern Vertiefungen gearbeitet ſeien. Auf die angelegten hellen Partieen habe man die höhern Lichttinten keck aufgeſetzt und endlich durch die mehrmals erwähnten verdünnten, der Aquarelle vergleichbaren, blos laſirenden Farben das Werk vollendet, dem Ganzen mehr Uebereinſtimmung, dem Schatten größere Klarheit gegeben und die Einwirkung einer jeden Farbe auf die benachbarte angedeutet. Vielleicht ſeien ganz zuletzt noch einige Striche des vorſtechendſten Lichts aufgeſetzt worden, mit einem Wort, man bemerke durchgehends, wenn ſchon nicht die Hand eines großen Meiſters, doch die eines fertigen Malers und in den Kunſtregeln, nach welchen er verfahren, die herrliche Schule, worin er ſich gebildet. — Verſchiedene, obwohl nicht eben vorzüglich bedeutende Reſte alter Malerei in den Ruinen der Villa des Hadrian bei Tivoli, die lebensgroße Figur der Roma im Pallaſt Barberini zu Rom, welche nach der Meinung einiger Alterthumsforſcher aus Conſtantins Zeit ſein ſolle, allein wie er (Meier) nach Maßgabe des darin herrſchenden Geſchmacks glaube, früher entſtanden ſei, ferner einige Bilder im Pallaſt Roſpiglioſi ebenfalls zu Rom, zeigten alle dieſelbe heitere Anmuth in den Farben und ſeien, ſo viel ſich aus ihren beſchränkten Darſtellungen wahrnehmen laſſe, in eben der Manier, oder wenn man lieber wolle, unter dem Einfluß ähnlicher Grundſätze verfertigt, als kurz zuvor bemerkt

worden. An den bekannten Tänzerinnen und Centauren ſei Schatten und Licht muſterhaft in große ununterbrochene Maſſen vertheilt. Die Tänzerinnen, ſowie verſchiedene andere der beſſern Bilder, hätten einen ganz ungemein fröhlichen Farbenreiz. Sämmtliche noch übrig gebliebenen antiken Malereien zeigten einen fröhlichen, heitern Charakter der Farben, wodurch ſie ſich auffallend, und man möge hinzuſetzen, nicht wenig vortheilhaft von den Arbeiten der Neuern unterſchieden. Die Urſache dieſer fröhlichern Farbenwirkung könne großentheils dem fröhlichern Geiſt der alten Kunſt zugeſchrieben werden und überdem habe ſelbſt die Malerei mit Waſſerfarben wahrſcheinlich dazu beigetragen; dahingegen die neuern Maler ſchon durch die Natur der Oelmalerei, welche dem Düſtern günſtig ſei, und durch den oft ſchwermüthigen Inhalt ihrer Bilder, auf einen ganz andern Weg gelenkt worden ſeien. Die neueſten Maler aber, wieder von einem fröhlichen Geiſte beſeelt, beſtrebten ſich eifrigſt, die Kunſt, worin ein regeres Leben eingetreten, auch im Techniſchen wieder zu heben und zu vervollkommnen, was gewiß ein glückliches Zeichen unſerer Zeit ſei.

Wenn Meier, der von dem Harzbindemittel der alten Maler noch keine Kunde hatte, die heitere, lebhafte Wirkung der Farben an jenen antiken Malereien einer Art Waſſerfarben-Malerei — was er übrigens, als zwiſchen Leim, Gummi, Eiern, Feigenmilch und noch andern Bindeſtoffen die Wahl laſſend, nicht als ausgemacht behauptet — zuſchreiben zu müſſen glaubt, ſo wird es uns nicht ſchwer fallen, ſolches durch ſeine eigne Beſchreibung von der Beſchaffenheit der Färbung dieſer Gemälde zu widerlegen. Der aufgeklärte, fröhliche alte Kunſtgeiſt mag indeß immerhin ſeinen großen Antheil an jener Wirkung behaupten; denn er war es ja, durch welchen die, ſo ausgezeichneten Reſultaten angemeſſenen, Darſtellungsmittel erkannt und hervorgezogen wurden. Welcher Art aber nun dieſe techniſchen Kunſtmittel waren, das läßt der wieder eingekehrte Geiſt der alten Kunſt leicht von Neuem wahrnehmen.

Die von Meier beſchriebenen Eigenſchaften des Colorits der ſchönſten altrömiſchen Gemälde, namentlich der aldobrandiniſchen Hochzeit, ſprechen ſehr deutlich für die dabei geſchehene Anwendung des Farbenauftrage-Firniſſes aus einem ſchicklichen flüſſigen Harze und Wachs. Eben dieſe Miſchung, welche wir aus den chemiſchen Unterſuchungen bereits kennen gelernt haben, iſt das »feſte, den geſammten Farben beigemiſchte Bindemittel,« womit ſich die Pigmente eben ſo leicht als Oelfarben harmoniſch, insbeſondere, wie wirklich geſchehen, »viel und mit Bequemlichkeit laſirend« behandeln ließen und den Lichttönen ihr Sanftes und doch Hervorſtechendes, ſowie den Schatten ihre natürliche Durchſichtigkeit oder Klarheit gegeben, überhaupt über alle Töne die größte Wahrheit verbreitet werden konnte; — wodurch ferner die Farben am Entfärben, Verdunkeln, Einſchrumpfen und Reißen verhindert worden und der Feuchtigkeit völlig widerſtanden, ſo daß ſich dieſelben bereits ungefähr achtzehn Jahrhunderte lang in ausgezeichneter »fröhlicher, heiterer Anmuth« erhalten haben.

Solches Bindungsmittel diente zum Unter- und Uebermalen, zum Schraffiren und zur feinen Verſchmelzung und Laſirung, mit gleich gutem Erfolge.

Daß aber dennoch die Harzfarben — welche ganz das Sanfte und Verſchmolzene der Oelfarben, ſowie zugleich das Fröhliche, Heitere der Waſſerfarben, kurz alle Vortheile der Oel- und Waſſermalerei, nicht aber deren Nachtheile und Mängel beſitzen, und überdies noch eine eigne Klarheit und außerordentliche Dauer haben — an dieſen alten Wandgemälden nicht völlig ſo verſchmolzen, ſanft und weich behandelt ſind, als Malerei mit Oelfarben, [90]) das hat man eines Theils dem höchſtwahrſcheinlich unterlaſſenen Ueberzuge eines Harzfirniſſes über den »weißen glatten Grund« (abgeſchliffenen einſaugenden Marmorſtuck-, Gyps- oder Kreidegrund [91]) und andern Theils der »flüchtigen ſkizzenhaften Behandlung der Arbeit im Ganzen,« die übrigens einem großen Wandgemälde gerade nicht unangemeſſen iſt, zuzuſchreiben. Mit den ſaftigen und durch den Wachszuſatz zum Harze, noch geſchmeidiger oder weniger zähe als Oelfarben gewordenen, Harzfarben konnte man natürlicherweiſe weit bequemer, als mit Leimwaſſer- und Frescofarben die erſte Anlage in großen hellen und dunklen ununterbrochenen und gehörig abgeſtuften Maſſen von mittleren Tinten machen; darauf konnte man alsdann eben ſowohl ſchraffiren, als auch, wenn man ſich etwas mehr Mühe hätte geben wollen, dieſe dunklern Schattirungen mit dem Uebrigen aufs Feinſte verſchmelzen, welches letztere die freien breitern Pinſelſtriche, womit man die Gewänder, zur Verſtärkung der Schatten, überarbeitet hat, beurkunden und wovon man ſich auch ſelbſt durch eigene Verſuche, nach der folgenden Anleitung zur Harzmalerei, überzeugen kann. Auf die untermalten Lichttöne konnte man ferner hellere Lichttinten beliebig aufſetzen, und endlich, ſobald die Untermalung trocken war, mit größter Freiheit das Werk laſirend übermalen und ſo die von Meier angeführten Vortheile erlangen; auf welcher Uebermalung ſich dann, etwa nöthige, noch hellere Lichtblicke u. ſ. w. auch noch anbringen ließen.

Aus bloßem Wachs beſtand allerdings der mehrbeſagte Farbenträger nicht, ſondern,

---

90) Indeſſen iſt doch die aldobrand. Hochzeit, (folglich auch die übrigen Bilder von gleicher Art und Behandlung) leicht und dünn und mit ſehr feinem Sinne für Harmonie und Bedeutung der Farben gemalt. Handbuch der Archäol. der Kunſt, von Prof. K. O. Müller, 1830, Seite 391.

91) Ueberzieht man einen ſolchen Grund, ehe man darauf malt, z. B. mit Hauſenblaſe und Schellack, wie hinten näher angegeben werden ſoll, ſo läßt ſich darauf mit den Harzfarben, die dann nicht eindringen können, eben ſo leicht malen, als mit Oelfarben auf Oelgrund.

Bei unſerer Harzmalerei iſt es nicht nöthig, daß der Grund noch etwas von dem Bindemittel aus den Farben einſauge. Ein Anderes iſt es mit den Oelfarben, bei denen im Gegentheil ein ſolches Einziehen ſehr erwünſcht, ja nothwendig iſt, um das überflüſſige Oel aus den Farben zu ziehen und ſo deren Nachdunkeln zu mindern.

wie geſagt, aus balſamiſchem Harz und nur aus einem, dieſem letztern untergeordneten Theile Wachs, alſo aus einem Harzfirniß, welcher von dem reinen (unvermiſchten) oder vorherrſchenden Wachſe in der Behandlung ꝛc. gar ſehr verſchieden iſt und der, bei gehöriger Anwendung, mindeſtens eben ſo große Vortheile für die allgemeine Wirkung der Farben gewährt, als das beſte Oel oder als der beſte Oelfirniß.

Mit Leimfarben waren die mehrbeſagten Bilder eben ſo wenig gemalt, als mit Farben von bloßem Wachs durchdrungen; denn die Leim- und anderen Waſſerfarben, welche ohnehin zum Laſiren nicht klar oder nicht durchſichtig und nicht geſchmeidig genug ſind, werden, zumal auf einem Kreidegrunde, viel zu raſch trocken und löſen ſich durch Waſſer wieder auf, — die Farben an den fraglichen alten Bildern laſſen ſich aber mit Waſſer nicht ablöſen.[92]) Auch ſagt ja Meier ſelbſt, die Malerei an dieſen Kunſtwerken ſei vollkommener als die Leimfarbenmalerei.

Das Bindungsmittel aus verdünntem Feigenſaft und Eidotter trocknet, wie das Leimwaſſer, allzu ſchnell, als daß ſich damit überhaupt leicht malen, viel weniger ſo laſiren ließ, wie man an jenen antiken beſten Wandmalereien wahrgenommen hat.

Und bei der Fresco- oder Kalk-Stuckmalerei, d. h. bei der Malerei auf friſchen Kalkanwurf mit Waſſerfarben, läßt ſich, wenn die Farben gut anziehen ſollen, nur ein Auftrag geben, ſo daß ſchon dieſerhalb hierbei ein laſirendes Uebermalen, wozu die Kalkwaſſerfarben ohnehin viel zu trübe und undurchſichtig ſind, ganz unmöglich iſt, und die Frescofarben werden auch mit dem Kalk zu bald trocken, weshalb dieſer die ſpäter aufgetragenen Farben nicht mehr binden kann; will man aber zur Uebermalung und Vollendung der Fresco- oder Kalkſtuck-Gemälde Leimfarben anwenden, ſo treten die berührten Nachtheile der Leim- ꝛc. Waſſermalerei wieder ein und auch dann, wenn dieſe beiden Arten von Malerei mit einander verbunden werden, ſind die aus ſolcher Verbindung hervorgehenden Gemälde mit jenen alten nicht identiſch, weil dieſe letztern mehre Farbenaufträge und zwar zum großen Theil laſirende, haben und die Farben ſich dennoch nicht durch Waſſer aufweichen laſſen, die Leimfarben auch, wie geſagt, zu durchſichtigen Ueberzügen (feinen Laſuren), beſonders auf den damit immer ſich etwas vermiſchenden (noch nicht trockenen) Kalkſtuck-Farben, die nöthige Klarheit nicht beſitzen. Zudem führt Hr. Hirt in ſeiner Geſchichte der bildenden Künſte des Alterthums, S. 163, an: die Alten hätten das Malen auf naſſen Kalk (die Fresco- oder Kalkſtuck-Malerei) nicht gekannt. —

Die Beſchreibung, welche Hr. Wiegmann in dem Abſchnitte II. ſeiner angezogenen Schrift von den Eigenſchaften des Colorits der ausgezeichnetſten alten Wandgemälde

---

92) Vergl. die mehrbeſagte Schrift von Geiger und Roux, S. 53.

giebt, ſtimmt im Allgemeinen mit der Meier'ſchen überein und zeugt noch auffallender für den geſchehenen Gebrauch des Harzfirniſſes aus flüſſigem Harze und Wachs als vorzüglichſtes Farbenbindemittel in der Malerei der Alten. Er bemerkt nämlich: Die Bilder in den antiken Gemächern hätten oft die Friſche und das Saftige der Oelmalerei; beſäßen die Eigenſchaft, daß ſie leicht und ohne Nachtheil von Staub und anderm Schmutze gereinigt werden könnten und ſeien ſo leicht, mit fettem und markigem Pinſel und reichlicher Farbe gemalt, daß, wenn man auch nur Nachbildungen von Werken ausgezeichneter Meiſter darin ſehen wolle, man dieſelben doch höchſt tüchtigen Malern zuſchreiben müſſe. Von Nachdunkeln und Verbleichen der Farben finde ſich keine Spur, die ſich ſonſt offenbar durch geſtörte Harmonie hätte verrathen müſſen. Ihre Haltbarkeit habe ſich durch faſt zwei Jahrtauſende bewährt.

Alles dieſes ſind Eigenheiten oder Vorzüge beziehungsweiſe Möglichkeiten jener Harzmalerei, was ich ſchon hinlänglich nachgewieſen zu haben glaube und noch näher nachweiſen werde.

Dieſe Bilder (welche ſich gewöhnlich in den mittlern Feldern der Wände, durch Linien gleichſam eingerahmt und von ein- oder mehrfarbigen Ornamenten, Frieſen, bei reichern Dekorationen, von perſpectiviſchen Architekturen und zierlichem Tabernakelwerk umgeben, befinden) zeichnen ſich, nach Hrn. Wiegmann's eigener Angabe, meiſt durch eine geiſtreichere Behandlung vor den andern, mehr eine handwerksmäßige Fertigkeit zeigenden, Ornamenten aus, ſo daß man auf den erſten Blick beiderlei Gegenſtände in ganz verſchiedenen Arten der Malerei ausgeführt halten möchte, aber unbezweifelt für Arbeiten verſchiedener Hände erkenne. Hierüber erhalten wir ſogleich den befriedigendſten Aufſchluß, wenn wir uns, aus den vorher angeführten Gründen, die eigentlichen Gemälde an den Wänden als von Kunſtmalern mit Harzfarben, die, dieſelben umgebenden, Verzierungen aber als von bloßen Staffir- oder Stubenmalern (geſchickten Handwerkern, Weißbindern) mit Leimfarben oder auch wohl ebenfalls mit Harzfarben zuvor ausgeführt denken; denn alſo iſt die Verſchiedenheit in der mehr und minder gelungenen und künſtlichen Ausführung, auf die einleuchtendſte Weiſe, erklärt. Indem nun ſolchergeſtalt die Decorateure und Maler ihre Geſchicklichkeiten vereinigten und die Maler ihre Stücke flüchtig, ſkizzenhaft ausführten, damit ſich dieſe nicht als ſelbſtſtändige Kunſtwerke geltend machen, ſondern nur als ſchönere Beſtandtheile der Geſammtdecoration des Raumes erſcheinen konnten, ſo entſtand jene, den Geſchmack und die allgemeine Prachtliebe der alten Römer ſchon befriedigende und auch für uns immerhin noch ſehr erfreuliche »reizende Einheit« und »reiche Manchfaltigkeit« in den antiken Gemächern der Römer.

Damit haben wir denn zugleich auch die Haupturſache gefunden, warum die altrömiſchen Wandgemälde in der Regel unvollkommener ausgeführt ſind, als zu derſelben Zeit die Ge-

mälde auf Tafeln gemalt geweſen ſein werden, oder als man mit denſelben Mitteln, die man in der Harzmalerei beſaß, ausführen konnte, wenn die Umſtände es erforderten.

Zwiſchen den altrömiſchen Wanddecorationen und den altgriechiſchen Wandgemälden glauben wir indeß einen großen Unterſchied zu bemerken. Die Griechen pflegten nämlich in ihren Tempeln u. ſ. w. ſelbſtſtändige, für ſich abgeſchloſſene und ſchon darum auch weit vollkommener ausgeführte Gemälde, deren Inhalt aber doch mit dem Ganzen in genaueſter Beziehung ſtand — ihrem feinern Geſchmacke, dem einfach Schönen, Großen und Erhabenen, entſprechend — anzubringen.

Mit der weitern Bemerkung des Hrn. Wiegmann: daß auf der, bei gewiſſen Stellungen, das Licht reflektirenden, ſehr ebenen und wie geſchliffener Marmor glänzenden Wandfläche die Linien, Verzierungen und Bilder matt und glanzlos ausſähen, d. h. gar keinen Glanz hätten, ſteht das in offenbarem Widerſpruche, daß, nach ſeiner ein für allemal gegebenen Verſicherung, die Farben derſelben Bilder und Ornamente oft ſo friſch und ſaftig ſind, als Oelfarben: denn hiervon muß man nothwendig darauf ſchließen, daß ſie auch ungefähr wie die letztern glänzen; daß aber dieſe Malereien nicht einen eben ſo ſtarken, ſondern ſanftern, dem Auge wohlthuenderen und das Beſchauen erleichternden, das Licht nicht ſo ſtark zurückwerfenden Glanz haben, als Oelfarben, ja ſogar hier noch weniger glänzend ſind, als die zart und anmuthig polirte, ſpiegelglatte Wand, kommt eines Theils von dem Wachſe, woraus das Bindemittel zum Theil beſtand, und andern Theils davon her, daß in ſo vielen Jahrhunderten ſich ein leichter Anflug von Staub auf die zwar hart aufgetrockneten, jedoch durch das Wachs ein wenig fettig ſich erhaltenen und mit einem Firniß aus purem Harze zuletzt nicht überzogenen Farben geſetzt hatte (was dabei natürlich eher möglich war, als bei der ganz fettloſen und polirten übrigen Wandfläche), — durch welche feine Staublage dann der Farbenglanz etwas vermindert worden war. In dieſer letztern Beziehung iſt noch zu erinnern, daß die von dem Hrn. Prof. Geiger chemiſch unterſuchten altrömiſchen Farben beim Ueberfahren mit einem feuchten Schwamme ſehr an Lebhaftigkeit gewannen, »ungefähr wie bei einem Oelgemälde;[93]) hierbei wurde der ſich angeſetzte Staub durchſichtig.

Uebrigens konnten die Harzfarben (Harz-Wachsfarben) vermöge ihres eigenthümlichen milden Glanzes und ihrer Heiterkeit und Kraft, ſowie durch ihren fetten Auftrag auf der ſchimmernden Wandoberfläche, auch ohne die feine Staubdecke, ungeſtört in die Augen fallen und den »außerordentlich ſchönen und eleganten Effekt, der darauf beruht, daß durch ſolchen verſchiedenen Farben- und umgebenden Wandglanz bei jeder Ortsveränderung des Beſchauers eine täuſchende Bewegung in die Decoration kommt und die Male-

---

93) Vergl. die mehrerwähnte Abhandlung von Geiger und Roux, S. 53.

reien bald auf lebhaft gefärbtem dunkeln Grunde zu ſtehen — bald frei in dem reflectirten Lichtglanze der glatten Wandoberfläche zu ſchweben ſcheinen,« bewirken und zugleich die klaren, durchſichtigen, laſirend aufgetragenen Farben ſo leuchten, als ſchimmere der helle, weiße Grund durch und dieſelben hierdurch ein faſt ſtoffloſes Anſehen gewinnen.

Der letzte Ueberzug der Wände, auf welchen die antiken Bilder gewöhnlich gemalt ſind und worauf die, ſo vortrefflich ſich erhaltenen Harzfarben feſt haften geblieben ſind, iſt ein harter und glattgeſchliffener Marmorſtuck-, und ein Gyps- oder Kreidegrund, mit einem thieriſchen Bindemittel zubereitet, welche ſich als ſehr dauerhaft ausgewieſen haben.

Der Grund oder das Tectorium der modernen Wandmalereien, welche gewöhnlich al fresco ausgeführt ſind, iſt dagegen gemeiniglich viel weicher und, als eine bloße Kalklage, leicht zerbrechlich, und darum eben ſo unvollkommen, unſchön und vergänglich, als das Colorit, welches darauf angebracht iſt, dergeſtalt, daß, auch nach dem Urtheile des Hrn. Wiegmann, die neuern Wandgemälde in Rückſicht auf den Werth und die kunſtvolle Ausbildung, ſowie auf Schönheit, Eleganz und Dauer, den alten ſehr weit nachſtehen.

Die Urſache von dieſen ſo ganz verſchiedenen Reſultaten liegt lediglich in der gänzlichen Verſchiedenheit der Art der alten und der neuern Malerei, einſchließlich der Grundirung; die alte Art beſtand in einer Harzmalerei, die neuere hingegen in einer Fresco- oder Waſſermalerei. —

Um den Zauber, wodurch ſich jene alten Decorationen ſo vortheilhaft auszeichnen, von Neuem hervorzubringen, dazu beſitzt die jetzt ſogenannte Temperamalerei [94]), deren man ſich gegenwärtig auch häufig zu dieſem Zwecke bedient, ebenfalls nicht die Mittel, was Hr. Wiegmann ſelbſt ſagt. Hierdurch wird aber auch zugleich deſſen, an einem andern Orte (Seite 61 in ſeiner Schrift) ausgeſprochene Anſicht, daß die Alten, namentlich auch die Griechen, in dieſer Gattung der Malerei ihre köſtlichen Tafelgemälde verfertigt hätten, ſchon allein widerlegt; denn da nach dem Obigen ſolche Tempera-Waſſerfarben nicht einmal zu den blos ſkizzenhaften Decorationsgemälden auf Wänden geſchickt waren, ſo taugten ſie noch weit weniger zu den, unbezweifelt viel ſchönern Tafelmalereien.

Daß die Tempera-Waſſermalerei in den erſten Zeiten des Wiederauflebens der Kunſt in Italien — von der Mitte des 13ten bis gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts — viel ausgeübt worden ſei [95]), das mag immerhin wahr ſein; ja wir wollen ſogar zugeben, daß ſie mitunter auch von Künſtlern früherer Zeit nebenſächlich betrieben worden ſein mag; —

94) Das heißt jedoch (wohl zu merken!) diejenige Art Tempera, welche man heutzutage darunter verſteht und die eine Waſſermalerei iſt, wobei die Farben Eigelb, Eiweiß, Leim oder Gummi (nicht Harz) ꝛc. zur Bindung haben.

95) Dr. G. F. Waagen, über Hubert und Johann van Eyck, Seite 89, in der Anmerk.

ſo viel iſt aber gewiß, daß im Alterthume eine ganz andere, und zwar weit vorzüglichere Art Temperamalerei gewöhnliche Anwendung fand und auch im Mittelalter noch häufig vorkommt; wir meinen die Tempera-Harzmalerei. Wir widerſprechen uns nicht, wenn wir hier auch bei dieſer letztern — obgleich dieſelbe von der Temperamalerei im zuerſt bezeichneten Sinne gänzlich abweicht — das Wort »Tempera« gebrauchen: denn daſſelbe bedeutet in der Malerei eigentlich nur Miſchmittel, und dieſe höchſt allgemeine Bezeichnung läßt ſich auf jede Flüßigkeit, womit man die trockenen Farben anmacht, beziehen. Da nun aber das vorzüglichſte Farben-Miſchmittel der alten Maler, von der früheſten Zeit der Kunſt an, bewieſenermaßen ein Firniß aus balſamiſchem Harz und Wachs, ein Harzfirniß war: ſo hat man unter den Temperagemälden der Alten gewöhnlich Harzgemälde zu verſtehen; deſſenungeachtet iſt es, bei dem allgemeinen Sinne des Wortes Tempera, möglich, daß es auch alte Temperamalereien gab oder noch giebt, welche mit Waſſerfarben verfertigt worden und doch Temperabilder heißen konnten. Genug, wir wiederholen, in Uebereinſtimmung mit Hrn. Wiegmann, daß zur Fertigung der beſten alten Denkmäler der Malerei die Tempera-Waſſermalerei nicht dienen konnte und nicht gedient hat.

Letzteres — ſagt Hr. Wiegmann — »gilt auch von der Frescomalerei, wie ſie jetzt allgemein ausgeübt wird. Beide Arten (die Temperawaſſer- und die Frescomalerei) geben nur ſtumpfe und ſehr körperliche Farben und eine unſcheinbare und rauhe Oberfläche, weit entfernt von den Eigenſchaften derjenigen alter Wände. Wollte man auch einen Wachsfirniß oder dergleichen darüber ſetzen, ſo würde dennoch wenig daran gebeſſert werden, theils weil dadurch zu viel Licht verloren ginge,[96]) theils auch, weil ein ſolcher Firniß auf einer rauhen und unebenen Oberfläche dieſe Mängel nur deſto auffallender machen würde, und außerdem durchaus nicht mit einer wirklichen Politur, die unbedingt eine ſaubere und glatte Fläche vorausſetzt, zu vergleichen iſt. Bei Tempera- (Waſſer-) und Leimfarben ohne Firnißüberzug iſt aber noch der Mangel zu erwähnen, daß ſie ſich ſehr ſchwierig reinigen laſſen und der Näſſe durchaus nicht widerſtehen.« Dem Ausſpruche des Hrn. Wiegmann, daß die bei dem Bemalen der Wände jetzt übliche Frescomalerei an dem Entſtehen der antiken Wandgemälde keinen Antheil habe, ſtimmen wir vollkommen bei, und zwar ſchon darum: weil die Frescofarben überhaupt blos gewöhnlichen gelöſchten Aetzkalk zum Bindemittel haben und dieſelben daher zu einer fleißigen Ausführung nicht nur zu ſchnell trocknen, ſondern ſich auch bei weitem nicht ſo ſchön verſchmelzen laſſen, wie die, in dieſer Beziehung den Oelfarben gleichenden, Harzfarben; die prächtigſten alten Wandbilder aber doch einen bequemen Gebrauch ſaftiger, geſchmeidiger Laſurfarben, welche auch die Möglichkeit der feinſten Verſchmelzung der Untermalung vorausſetzen — deutlich verrathen und, wie ſchon bemerkt, bei nur noch größerer Heiterkeit und Klarheit, »die Friſche und das Saftige der Oelmalerei«

96) Durch einen ſolchen Firnißüberzug wird nämlich der Kalk graulich.

beſitzen, welche herrliche Eigenſchaften, nebſt der bewunderungswürdig langen Dauer, der beſchriebenen Harzmalerei der Alten angehören. Die Frescofarben würden überdies durch einen Ueberzug von Wachsfirniß allerdings an ihrer Helligkeit, aus dem angemerkten Grunde, bedeutend eingebüßt haben, auch würde ein ſolcher bloßer Ueberzug das Colorit überhaupt nicht mehr haben verbeſſern können.

Aber auch die möglichſt verbeſſerte Frescomalerei, die Kalkſtuck=Malerei des Herrn Wiegmann mit ihrem, an ſich vortrefflichen, glatten und haltbaren 2 Zoll dicken Grunde iſt, obgleich dieſelbe vor der jetzt gebräuchlichen einen großen Vorzug hat, nicht geeignet, den gerühmten Eigenſchaften jener ſchönſten antiken Wandgemälde damit gleichkommen zu können: weil auch bei ihr blos mit Waſſer und Kalkfarben auf naſſen, beziehungsweiſe ſchon etwas trockenen Kalkſtuck gemalt wird. Derſelbe giebt ſolches auch ſelber ſchon genugſam dadurch zu erkennen: daß er vorzieht, ſtatt mit bloßen Waſſer= und Kalkwaſſerfarben, mit Leimfarben auf den naſſen Stuck zu malen, weil bei dieſer letztern Art die Farben länger, manche auch weit beſſer angezogen würden und daher eine weit fleißigere Ausführung möglich ſei, als in der gewöhnlichen, da das Uebergehen mit durchſichtigen Tinten, — ſo zu ſagen die Tuſchmanier, und die darin leicht zu bewerkſtelligenden Schraffirungen — dieſelbe ungemein erleichtere, ſo daß die ganze Malerei ein zarteres Anſehen erhalte und die Behandlung der an der aldobrandiniſchen Hochzeit ſo auffallend »nahe« käme, daß er keinen Augenblick mehr zweifle, daß dieſes Bild mit Leimfarben auf den friſchen Stuck gemalt ſei. Zwiſchen dem Nahekommen und dem Gleichkommen iſt aber noch ein Unterſchied, den die Leimfarben=Kalkſtuck=Malerei nimmermehr auszugleichen im Stande iſt. Um zu zeigen, daß ich mich hierin nicht täuſche und daß es mir nur um die reine Wahrheit zu thun iſt, wiederhole ich hier abermals die eignen Worte des Hrn. W., wonach die vorzüglichern alten Wandgemälde (worunter, wie er ſelbſt anerkennt, das eben bezeichnete am erſten mit gehört) »oft die Friſche und das Saftige der Oelmalerei haben;« das Trockene, Matte und Kreidichte der Leimfarben (zumal wenn ſie auf naſſen, ſich mit ihnen mehr oder weniger vermiſchenden, Kalk aufgetragen werden) läßt ſich aber mit dem Schmelz und der Lebhaftigkeit, Saftigkeit und Glut der Oelfarben — bei welchen zudem »das Oel die Farben gleichmäßiger durchdringt und ſich mit denſelben mehr zu einem Ganzen vereinigt, als der Leim [97]) — nicht verwechſeln, und eben darum laſſen ſich auch auf einem feuchten Kalkgrunde mit Leimwaſſerfarben nie ſo feine, klare und durchſichtige Laſuren und mit ſolcher Bequemlichkeit ausführen, als mit einem Bindemittel, welches das Oel nicht allein vollkommen erſetzt, ſondern ſogar noch wichtige Vorzüge vor demſelben voraus hat, wie der ofterwähnte Firniß aus hellem aromatiſchen Harze, das ſo

---

97) Dr. Waagen in ſeinem Buche über die Gebrüder van Eyck, S. 128.

flüßig wie gereinigtes fettes Oel, und durch Wachs noch geſchmeidiger gemacht iſt, auf einem, mit demſelben Harzfirniße bedeckten, trockenen und ſchön glatten, auch ebenſo dauerhaften Marmorſtuck oder Kreidegrunde, welcher, um dem zu ſtarken Eindringen des Firniſſes zu begegnen und dem Grunde die erforderliche leuchtende Helligkeit, Weiße, zu bewahren, vorher mit einer Hauſenblaſenauflöſung oder dergleichen überſtrichen iſt. Ein ſolcher Grund hat ſich auch bei den chemiſchen Unterſuchungen der altägyptiſchen und altrömiſchen Farben zu Tage gelegt und namentlich hat auch die aldobrandiniſche Hochzeit einen weißen glatten, abgeſchliffenen, Grund, der höchſtwahrſcheinlich eben dieſelben Beſtandtheile hat. Schraffirungen ſind mit den Harzfarben — die, wie die Farben an dem ſo eben bezeichneten Bilde ein (zugleich die verderblichen Einflüſſe der Feuchtigkeit völlig abhaltendes, in Waſſer unauflösliches) feſtes Bindemittel haben — eben ſo leicht ausführbar, als die feinſten und verſchmolzenſten Laſuren, in beliebig großen Maſſen, nach Art der Tuſchmanier. Es laſſen ſich deſſenungeachtet die Harzfarben, vor Anbringung der endenden Laſuren, auch nach Belieben ſtark impaſtiren und, wie Oelfarben, mit fettem Pinſel leicht in Hauptmaſſen austheilen, (was vornehmlich beim Untermalen zu geſchehen pflegt), ohne jemals ihr friſches und ſaftiges, heiteres, klares Anſehen zu verlieren. Die Beiſpiele von den Malereien des Giovanni da Udine in den Logen des Vaticans, welche Hr. W. als den beſten Beweis für ſeine Behauptung hinſichtlich der, durch ihn weſentlich verbeſſerten, Fresco- oder Kalkſtuckmalerei in Anſpruch nimmt, ſprechen noch viel deutlicher für die Harzmalerei; denn von jenen Malereien ſagt er (Seite 197 ſeines Buches): »Mancher ſei ſchon in Verſuchung gekommen, einige Knaben und Thiere für Werke der Oelmalerei zu halten; ſo friſch, paſtos und klar ſeien ſie;« — Kalk- und Leimwaſſerfarben, wenn ſie auch noch ſo dick (paſtos) aufgetragen ſind, kann man indeß doch wohl nicht für Oelfarben anſehen; wohl aber laſſen ſich mit letztern die Harzfarben vergleichen, die überdies, wegen des harzigen Miſchmittels, auch eine ſchon ſo geraue Zeit hindurch, am beſten in ſolcher Friſche und Klarheit ſich erhalten konnten. Auf den naſſen Anwurf der Wände — al fresco — malten ohnehin die Alten nicht [98]).« Auch iſt nicht zu vergeſſen, daß Kalk (Fresco-) und Leimfarben, mögen ſie auch noch ſo gut aufgetrocknet ſein, doch durch anhaltende Einwirkung wäſſeriger Feuchtigkeit mit der Zeit ſich auflöſen u. ſ. w.; ſolches hat man aber bei den in Waſſer unauflösbaren und auch von der Luft nicht zu zerſtörenden, Harzfarben nicht zu gewärtigen, weßwegen denn auch jene ſchönen antiken Gemälde während der ſo ſehr langen Zeit ihres Beſtehens nicht im Mindeſten durch die Witterung beſchädigt worden ſind.

Die Oel-, Wachs- und Lackfarben hält Hr. W. zur befriedigenden Nachahmung des Colorits der alten Decorationen für unfähig, darum: »Man erlange, wie er meint, da-

98) Hirt, Geſch. d. b. Künſte b. d. A. S. 163.

mit nie feine und zarte, obgleich einigermaßen glänzende, Gründe; — die Malerei, welche zwar feſt ſei und das Abwaſchen ertrage, werde dunkel, ſchwer und trübe; — die Farben dunkelten mit der Zeit noch mehr nach, ſo daß manche urſprünglich helle Töne zuletzt ſchwarz würden; — an Orten, wo eine gewiſſe Dämmerung herrſche, vermöge man in Oelbildern nichts mehr zu unterſcheiden, während die Fresco- und die Tempera-Waſſer-Malereien noch ſo leuchteten, daß man ſie noch ziemlich deutlich erkennen könne; — endlich ſei den fetten Farben eine Kraft und eine Tiefe möglich, die nicht wenig zur Störung der Einheit einer Decoration beitrage, weil ſie die Wände zu durchbrechen ſcheine, und durch die täuſchende Wahrheit der Schatten und des Helldunkels, deren ſie fähig ſeien, das eigenthümliche Weſen der Decorationsmalerei, — Verzierung und Ausſchmückung gegebener Wandflächen, — vernichte.« Auf die Oelmalerei (welche zu heitern und ſehr dauerhaften Wandgemälden allerdings nicht tauglich iſt) paßt ſolches, bis auf die ungegründete Behauptung, daß man mit Oelfarben, die ſich doch bekanntlich ſehr glatt bearbeiten laſſen, keine feine, zarte, ebene Farben-Oberfläche — die derſelbe hier unter »Gründe« verſtanden haben muß, weil er gerade nur von den Fähigkeiten der angemiſchten Farben redet — erlangen könne. Eben ſo, wie mit Oelfarben, verhält es ſich, hinſichtlich der feinen, glatten Bearbeitung, auch mit den Wachsfarben. Lackfarben hingegen, wobei das Bindemittel blos aus mit flüchtigem Oel flüßig gemachtem, feſtem Harze, z. B. aus Copallack[99]) beſteht, laſſen freilich, weil ſie zu ſchnell trocknen, keine ſo feine oder durchgängig ebene Verſchmelzung, beſonders bei Bemalung einer großen Fläche, zu. Wachs- und Lackmalereien ſchwärzen aber nicht, wie Oelgemälde, und haben, beſonders wenn ſie auf einen weißen Grund aufgetragen ſind, weit mehr Licht oder Helligkeit, als dieſe, weil die Luft nicht zerſtörend darauf einwirken kann und weil die Farben durch Harz und Wachs, außer einer weit längern Dauer, noch eine vorzügliche, leuchtende Klarheit gewinnen. Daß den fetten Farben eine große Kraft und Tiefe, ſowie eine täuſchende Wahrheit der Schatten möglich iſt: das iſt kein Grund, ſie überhaupt, namentlich auch die mit unſerm Firniße aus flüßigem Harze und Wachs gebundenen Farben von der Wandmalerei auszuſchließen. Wenigſtens laſſen ſich durch die mit dem letztgedachten Firniße angemachten Farben ſowohl die ruhigſten und ſanfteſten, als auch die effektvollſten und heiterſten Eindrücke beliebig hervorbringen, und durch untrügliche chemiſche Analyſen wiſſen wir ja nunmehr auch, daß altägyptiſche und altrömiſche Wandmalereien, deren

---

99) Einer ſolchen Auflöſung von Copalharz in Terpentinöl bedient ſich z. B. Hr. Corn. Varley, Charles Street, Somer's Town, zur Vermeidung des oxydirenden Einfluſſes der Atmoſphäre auf das Oel an Oelgemälden, Statt des Oels, zum Anmachen der trockenen Farben zu Gemälden. S. Claude Perrot's praktiſches Handbuch der Farbenbereitung, Ausgabe von 1833, Seite 186.

Farben ſich klar und hell erhalten haben, gerade mit einem ſolchen Firniß verfertigt ſind und daß, nach ſolcher Erfahrung, die mit dieſem Bindemittel gemalten Bilder die angenehmſte Heiterkeit und Klarheit viele Jahrhunderte lang behalten und einen, einer ſchönen Politur ähnlichen, ſanften Glanz haben. Um zu machen, daß die Schatten eines Wand-Harzgemäldes nicht zu ſehr zurückweichen oder nicht zu kräftig werden, kann man — wenn eine durchgängig feine Verſchmelzung der Tinten nicht vorgezogen wird — nach der verſchmolzenen Untermalung, wie z. B. an der aldobrandiniſchen Hochzeit, mit einer paſſenden dunklern Tinte überher ſchraffiren, ſo daß die helle Untermalung zwiſchen den Schraffirungen hervorſchimmert und ihnen dann, nach dem Trocknen, mittelſt Laſirung mit durchſichtigen Schattentinten, Schmelz, Feinheit und Helligkeit genug geben, beziehungsweiſe laſſen, was indeß auch auf die Weiſe geſchehen kann, daß man die Schattentöne überhaupt mit beliebig ſchwach-dunkeln Tinten bei jedem Auftrage verſchmolzen und angemeſſen leicht malt. Ueberhaupt laſſen ſich ja alle Licht-, Mittel- und Schattentöne, mit unſern Harzfarben auf dem weißen Grunde, ſo hell halten und im Ganzen eine ſo vollſtändige Einheit zuwege bringen, als man nur irgend von einem Wandgemälde verlangt, und nachdunkeln thun die Harzfarben nicht. Uebrigens kommt es lediglich auf den Geſchmack an, ob man nicht auch gleich auf Wände eben ſo vollendete Gemälde von täuſchendem Effekt — mit den richtigſten Lokalfarben und den kräftigſten, natürlichſten Schatten — malen laſſen will, wie auf Tafeln. Die von Plinius gerühmten alten Wandgemälde in den Tempeln von Ardea, Lanuvium und Caere, ſtellten die Malerei als vollendet dar[100]. Sodann berufen wir uns auch hier wieder auf das Eingeſtändniß des Hrn. Wiegmann, daß die bewunderungswürdigſten antiken Wandbilder ſo friſch und ſaftig wie Oelgemälde ſind; dieſe Wirkung ſetzt aber doch wohl einen dem Oel wirklich ähnlichen Farbenträger, — wie die in jenen altägyptiſchen und altrömiſchen Farben gefundene Harz-Wachs-Miſchung iſt, und durch deren erfolgte Entdeckung dieſe unſere Anſicht völlig beſtätigt wird, — voraus! —

Nur ſolche, endlich wieder erkannte, Harz-Wachs-Malerei (die wir fernerhin Harzmalerei nennen wollen, weil das Harz vorherrſchte und auch das Wachs eine harzartige Subſtanz iſt —), in welcher die am meiſten gerühmten der noch vorhandenen antiken Vorbilder ausgeführt ſind, vermogte uns den Standpunkt anzuweiſen, von wo aus wir auch die Ideale der letztern, die unſterblichen Meiſterwerke der berühmteſten griechiſchen Maler hinſichtlich der techniſchen Mittel und der Ausführung und der darauf beruhenden Wirkung ſo würdig beurtheilen konnten, wie im 2ten Kapitel geſchehen iſt. —

Die neueſten Nachahmungen der, unſere Zeit erreichten, Wandgemälde der Alten, in Rückſicht auf das Colorit, konnten deßhalb nicht gelingen, weil man die Harzmalerei, da

---

100) Hirt, Kunſtgeſch., S. 89.

dieſelbe im Mittelalter verloren ging und zur Zeit noch nicht wieder bekannt war, zu dieſen Nachbildungen nicht angewendet hat.

Dagegen, daß die ſo ausgezeichnet gute alte Wandmalerei eine Art Frescomalerei geweſen ſei, iſt ſchon von Andern viel eingewendet worden. Selbſt Anton Raphael Mengs, der große Maler und gründliche Kunſtkenner, den die Betrachtung der Malereien von Pompeji mit Staunen und Bewunderung erfüllte, »hielt ſolchen Reichthum der Details und ſolche Ausführung für unvereinbar mit der Eile, welche die Frescomalerei gebietet,« und auch der fette und markige Farbenauftrag, ſowie der Mangel an Anſatzfugen des Bewurfs ſchienen ihm der Frescomalerei nicht zu entſprechen[101]. Hr. Wiegmann glaubt deſſenungeachtet, daß die Stücke, welche Mengs meinte, Frescomalereien ſeien, und zwar blos aus der Urſache: weil er (W.) den bezeichneten Farbenauftrag auf keiner Tafel, die ihm der Tempera- (Waſſer-) Malerei anzugehören geſchienen, fett und markig gefunden habe, — (und nicht habe finden können, da Tempera- (Waſſer-) Farben ſich nicht impaſtiren ließen, ſondern bei dickerem Auftrage abſprängen,) — wohl aber, und zwar in der Regel, auf (angeblich) unbezweifelten Frescobildern. Wir glauben jedoch, daß Mengs, als ſehr gewandter Techniker, ſich nicht irrte, halten vielmehr dafür, daß deſſen Beobachtungen ſcharf genug geweſen, und daß ihm auch kein Vorurtheil und kein einſeitiges Intereſſe das Auge geblendet habe. Sein Urtheil gilt uns für ein weiteres gewichtvolles Zeugniß dafür: daß die fraglichen Bilder keine Fresco-, ſondern Harzgemälde ſind. Es mag immerhin ein dicker Farbenauftrag auch bei der Frescomalerei möglich und die beſte Art derſelben (die Wiegmann'ſche Kalk-Stuckmalerei,) auch ohne Anſatzfugen des Mauerbewurfs auszuüben ſtehen; dieſes iſt aber kein Beweis, daß jene alten Wandbilder gerade einer Art Frescomalerei ihr Entſtehen verdankten. Ein ſolcher paſtoſer Auftrag der Farben iſt auch in der Harzmalerei thunlich, ja noch weit eher, und Anſatzfugen des Bewurfs kommen bei Harzgemälden gar nicht vor, da der Grund derſelben ein durchgängig glatter, abgeſchliffener iſt. Unter dem fetten und markigen Auftrage verſtand Mengs zuverläßig nicht etwa nur die Dicke, ſondern zugleich auch die Kraft oder Klarheit der Farben, die ja auch nach Wiegmann ſo friſch und ſaftig wie Oelfarben ſind. Daß ſolche altrömiſchen Wandmalereien die letztern Eigenſchaften und nebenbei einen, dem geſchliffenen Marmor — oder dem unſerer Harzfarben (Harz-Wachsfarben) — vergleichbaren feinen, ſanften Glanz an ſich tragen, das findet ſeine völlige Beſtätigung durch die folgenden Worte des Herrn Raoul-Rochette[102]): »Was aber am meiſten in Pompeji überraſchend iſt, was alle

101) S. Wiegmann's bezeichnete Schrift, Seite 31 und 32.

102) Im 6ten Hefte des Berliner Kunſtblattes vom Juni 1829, Seite 152: »Ueber den gegenwärtigen Zuſtand der Ausgrabungen von Pompeji; in der Sitzung der vier Akademieen des

Erwartung überſteigt, beſonders in den Theilen der Stadt nahe am Forum, wo man auch gegenwärtig mit Ausgraben ſich beſchäftigt, iſt der glänzende Anblick der Mauern, der bezaubernde Effect der Gemälde, die von Glanz und Friſche noch nichts verloren zu haben ſcheinen. Gewiß nichts an und für ſich Merkwürdigeres, noch Neueres für uns könnte aus den Ruinen des Alterthums hervorgehen, als eine ganze Stadt, von einem Ende zum andern gemalt, von außen wie von innen, in allen Wohnungen, und mit ſo lebendigen und zugleich ſo harmonirenden Farben, daß zu der Zeit, wo ſie noch keine Veränderung erlitten, ſie gewiß das Gepräge des koſtbarſten Stoffes getragen, und der Stadt, übrigens aus den gewöhnlichſten Materialien zuſammengeſtellt, den blendenden Schein einer ganz von Marmor erbauten Stadt gegeben haben müſſen.« Dieſe, von einem unpartheiiſchen Kunſtkenner mitgetheilte Beſchreibung ſtimmt ebenwohl ganz mit unſerer Erklärung überein, daß die alten Wandmalereien mit, ſtets friſch oder lebhaft ſich erhaltenden und glänzenden Harzfarben auf einem weißen polirten Marmorſtuckgrunde ausgeführt ſind. —

Dieſe Beſchreibungen der Pompejiſchen Wandgemälde, über deren — durch ſo manche Jahrhunderte, unter den ungünſtigſten Umſtänden »klar« und augenfällig ſich erhaltenen — Farbenſchmuck auch Göthe, in dem 44ſten Bande ſeiner Werke, Seite 164, ſein Erſtaunen zu erkennen giebt, paſſen alſo genau auf die eben ſo heitern und klaren, als glänzenden und dauerhaften Harzfarben, keinesweges aber auf unklare, matte und glanzloſe, wenngleich ſehr glatt aufgetragene, Kalk- und Leimfarben. Eben jene, der Fresco- und Waſſerfarben-Malerei widerſtreitende, Friſche, Saftigkeit und Klarheit des Colorits an den werthvollſten antiken Malereien iſt ohne Zweifel die Hauptveranlaſſung, daß dieſelben von Vielen für enkauſtiſche d. h. für Wachsgemälde gehalten worden ſind; ferner, daß Winkelmann[103]) ihren »Glanz« und ihre Erhaltung einem Wachsfirniß-Ueberzuge, wodurch ſie vor der Luft und der Feuchtigkeit verwahrt worden wären und durch den zugleich der Glanz der Farben erhöht worden ſei, zuſchreiben zu müſſen glaubte, und endlich daß man noch heutiges Tags in Teutſchland und Frankreich bemüht iſt, dieſelben mit Wachsfarben nachzuahmen. Freilich ließ ſich aber auch mit bloßen Wachsfarben (obgleich dieſe ſchon ſehr klar ſind und einen feinen Glanz haben) der Zauber jener alten Bilder noch nicht erreichen, weil ein bloßer Wachs-Firniß die Farben hierzu immer noch nicht klar genug erſcheinen läßt, die reinen Wachs-Farben ſich zu ſchwierig behandeln laſſen und weil ſolche alte Bilder, nach unſern, auf genaue chemiſche Analyſen rc. gegründeten, Unterſuchungen, zuverläßig mit einem, dem von Hrn. Wiegmann erwähnten Oelfarbenſchein entſprechenden, Bindemittel aus klarem und durchſichtigen flüßigen Harze, welchem

---

Inſtituts von Frankreich am 24ſten April (1829) von Herrn Raoul-Rochette vorgetragen.« (Aus Paris deutſch mitgetheilt).

103) In ſeiner Kunſtgeſchichte.

Wachs gleichſam nur als Arznei beigegeben war, beſtand. Dieſes Bindungsmittel verlieh den Farben das angenehme Heitere, Klare und Glänzende, — im Allgemeinen den Schein, als ob es Wachs- oder Oelfarben wären. Uebrigens widerſpricht ſich Herr Wiegmann ſelbſt noch darin: daß er in ſeiner Schrift, S. 24, bemerkt, die antiken Bilder ſeien matt und glanzlos und dagegen anderwärts (S. 44) ſagt: ſie glänzten glasartig. Daß ſie aber wirklich ölfarbenartig glänzten, iſt ſowohl durch ihn, als durch Andere beſtätigt, wohl glänzen ſie aber ſanfter als Oelfarben, weil es Harz-Wachs-Farben ſind. —

Aus unſern bisherigen Betrachtungen über die Eigenthümlichkeiten der edelſten antiken Wandgemälde erhellet zum Ueberfluß, daß die Alten, namentlich auch die Griechen, eine Harzmalerei, mit dem erfreulichſten Erfolge auf Tafeln, und wo es auf vorzüglich ſchöne Wandgemälde ankam, auch auf Wände hauptſächlich angewandt haben.

Daneben kann doch recht wohl beſtehen, daß ſich die Griechen und Römer auch noch anderer Arten der Malerei, unter welchen ſich auch die Frescomalerei befunden haben mag, zur wohlfeilern Verzierung von Wänden bedient haben; denn »die aus dem Alterthume geretteten Werke der Malerei ſind, nach Hrn. Wiegm., ſehr verſchiedene, ſowohl hinſichtlich ihrer Art, als ihres Werthes je nach ihrer Beſtimmung und der Geſchicklichkeit des Malers.« Die ſchönſten und am beſten ſich erhaltenen antiken Malereien, die nämlich, welche ſo ausſehen, als ſeien ſie mit Wachs- oder mit Oelfarben gemalt, indeß heiterer, als Oelgemälde ſind; ferner, auf denen man klare Laſuren bemerkt und die einen weißen polirten Grund haben, in den die Zeichnung nicht eingedrückt iſt, — auf welche Malereien es uns lediglich ankommt, ſind aber unzweifelhaft Harzgemälde, wie wir nachgewieſen.

Winkelmann ſagt: »Die Malerei auf naſſen Gründen (die Fresco- oder Kalkſtuck-Malerei) muß bei den Alten weniger gemein (weniger üblich) als die auf trockenen Gründen (welche nach unſern Ermittelungen gewöhnlich mit Harzfarben bedeckt wurden) geweſen ſeyn: denn die mehrſten herkulaniſchen Gemälde ſind von dieſer letzten Art. Auf dieſen iſt der Umriß nicht eingedrückt, ſondern die Figuren ſind, wie auf Holz oder Leinwand, mit großer Fertigkeit (Leichtigkeit) und Zuverſicht gemalt. Der Grund iſt auf's ſorgfältigſte geglättet, wie Glas.« Da letzterer ein, bei den Alten gewöhnlicher Marmorſtuck iſt, ſo ließ ſich dieſer trocken auch ſo fein abſchleifen, wie ein Stück Marmor, und dieſer Marmorſtuck-Grund war der vortrefflichſte Grund für die Harzfarben. Frescofarben verlangen einen naſſen Kalkſtuckgrund, »welcher, wie Herr Wiegmann ſelber bemerkt, leider zu ſchnell unter dem Arbeiten die Eigenſchaft, die Farben gehörig anzuziehen und zu binden, verliert, und dieſelben dann ſpäter bei Einwirkung der Näſſe oder unſanfter Berührungen abläßt, welchem Umſtande wir den Untergang vieler vortrefflicher (neuerer) Werke zuzuſchreiben hätten.« Harzfarben hingegen haften an dem trockenen Marmorgrunde ſehr feſt, es läßt ſich mit ihnen die äußerſte Vollendung erreichen und ſie ver-

tragen auch die Näſſe oder halten dieſe vielmehr ab. Bei der Fresco- oder Kalkſtuck-Malerei iſt man auch genöthigt, »auf eine ſanfte Ineinandermalung der Töne zu verzichten, die Farben unverbunden nebeneinander zu ſetzen und der Entfernung vom Auge deren Vertreibung zu überlaſſen und, wenn dieſe Malerei beſonders zart und glatt werden ſoll, ſo muß man die Anlage vor der letzten Uebermalung mit einem ſtumpfen Inſtrument eben ſchaben, oder mit einer kleinen metallenen Rolle an einer Handhabe niederlegen[104].« Die Harzfarben aber laſſen ſich ohne Umſtände mit dem Pinſel leicht, und zu welcher Zeit als man will, auftragen und bequem auf's Feinſte ineinander ſchmelzen.

Noch iſt zu erinnern, daß Herr Wiegmann in den von ihm erkannten alten Fresco-Malereien die (der Prachtliebe der alten Römer, von denen ſelbſt die ärmſten ihre Wohnungen gewöhnlich mit lebhaften und heitern Farben auszieren ließen, ſchmeichelnde und mit geringen Koſten verbundene) Decorationsart erkannt hat, welche Ludius, ein römiſcher Künſtler, zur Zeit des Auguſtus, erfand; die aber dem Vitruv[105]) — der darin die lieblich ernſten und großartigern griechiſchen Kompoſitionen oder eigentlichen Gemälde, an welche noch ſo manche andere altrömiſche Malereien lebhaft erinnern, vermißte — nicht gefiel. Jene Decorationsmalereien beſtehen, nach Hrn. Wiegm. S. 53., »größtentheils in leeren Feldern mit wenigen Ornamenten und noch wenigern Figuren anmuthig und phantaſtiſch verbundenen Menſchen-, Thier-, Pflanzen- und Architekturformen.« Ueber eben dieſe Decorationsart hat Herr Hirt (in der Geſch. d. bild. Künſte b. d. A. S. 265) — nachdem er gezeigt, »daß die niedrigen und comiſchen Gattungen des Cteſilochus, Pyreicus und Antiphilus im Gebrauch waren,« — geſagt: »Schlimmer war jener andere Auswuchs von Malerei, worüber ſich Vitruv ereifert, und den die Neuern unter dem Namen Arabesken oder Grotesken begreifen. Da aber dieſe hauptſächlich zu Wandzierden in den Zimmern dienten, und man in den Zeiten des Apelles und Protogenes die Zimmer noch nicht, oder wenig zu verzieren pflegte (cf. Plin. l. c.), ſo kann man annehmen, daß die Arabeskenmalerei erſt nach Alexander Eingang gefunden habe.« Da alſo, wie geſagt, Herr Wiegmann nur dieſe Arabeskenmalereien für Frescomalereien hält, was ſie immerhin auch ſein und bleiben mögen, ſo müſſen wir wiederum — ohne ihm zu widerſprechen — hieraus folgern, daß die, auch aus derſelben Zeit entſproſſenen, aber, wie es ſcheint, unter dem Einfluſſe griechiſcher Künſtler entſtandenen, wirklichen Gemälde von höherm Kunſtwerthe, wovon jedes, für ſich allein betrachtet, ein umfaſſendes und in ſich ſelbſt abgeſchloſſenes, bedeutungsvolles und der Umgebung angemeſſenes, ſchönes Ganzes vorſtellt, aus einer ganz andern Art Malerei, nämlich aus der, ſo allgemein anwendbaren und die höchſte Vollendung des Colorits, ſowie die längſte Dauer der Gemälde geſtattenden, Harzmalerei entſprungen ſind. —

104) Wiegmann ꝛc. S. 196 und 197.
105) 5. Buch, 7. Kap.

Viertes Kapitel.

Von den Gemälden und farbigen Verzierungen am Aeußern antiker Gebäude, und der Bemalung alter Statuen u. ſ. w., ſowie von dem Marmorſtuck, als Grund für Harzgemälde und harzfarbige Verzierungen und Anſtriche.

»Eine der wichtigſten Unterſuchungen, welche in der neueſten Zeit Archäologen und Künſtler beſchäftigt hat, iſt die über die Verbindung der Farben mit den plaſtiſchen Künſten. Dieſe Verbindung iſt in ihrer Anwendung auf Werke der Architektur entweder bloße Bemalung, indem ſie den plaſtiſch gebildeten Theilen durch verſchiedenen Farbenanſtrich und eingetragene gleichartige Zierden eine erhöhte Manchfaltigkeit und Lebendigkeit und größern Reiz ertheilt; oder ſie iſt Ausfüllung ganzer Flächen und ſelbſtſtändige Verzierung derſelben mit Gemälden, alſo Malerei. In Beziehung auf Sculptur beſteht ſie hauptſächlich ebenfalls in Bemalung der Theile, welchen ſie entweder größern Glanz und Manchfaltigkeit oder eine größere Annäherung an die Naturwahrheit, als in dem Stoffe liegt, verleiht.«

»Winkelmann und ſeine nächſten Nachfolger hatten keine Ahnung davon, daß die Formen der Architektur und Sculptur durch Zuthat der Farben auf ſchickliche und geſchmackvolle Weiſe gehoben werden könnten; ſie betrachteten es vielmehr als den höchſten Beruf beider Künſte, durch die reine Form, d. h. durch die bloße plaſtiſche Bearbeitung des Stoffes, ohne alle Manchfaltigkeit der Farbe, das Auge zu befriedigen und auf die Empfindung zu wirken. Quatremère de Quincy war der Erſte, welcher ſeine Aufmerkſamkeit auf die farbige Sculptur der Alten wandte und durch reichhaltige Zuſammenſtellungen darzuthun ſuchte, welchen Werth die Griechen auf jene koſtbaren Statuen von Gold und Elfenbein und vielfarbigen Metallen gelegt hatten, die man früher nur als eine Verirrung des Geſchmacks zu betrachten geneigt war; er hätte noch weiter gehen und hinzufügen können, daß der Urſprung dieſes Verfahrens in der orientaliſchen und ägyptiſchen Kunſt zu ſuchen, wo wir bereits den Gebrauch verſchiedenfarbiger Metalle und die Bemalung der

Steinbilder treffen, ſo wie daß die ſpätere Anwendung verſchiedenfarbiger Marmorarten bei den ſpätern Römern nur als eine zum Theil minder angemeſſene und geſchmackvolle Fortſetzung deſſelben zu betrachten iſt. Als Quatremère mit ſeinem lang vorbereiteten Werke über den olympiſchen Jupiter im Jahr 1815 hervortrat, wurden eben auch die auf Aegina entdeckten Statuen bekannt, und die Spuren der Bemalung, die man auf ihnen, ſowie auf den Ueberreſten des Tempels, an welchem ſie geſtanden hatten, entdeckte, beſtätigten nicht nur auf überraſchende Weiſe ſeine Behauptung, ſondern lehrten auch, daß die Anwendung der Farbe bei den Griechen ſelbſt auf dem Marmor an Gebäuden und Sculpturen in ziemlich ausgedehntem Grade ſtattgefunden hat. Was man außerdem in griechiſchen Gräbern entdeckte, Thonfiguren, Gefäße, Lampen, zeigte ſich gleichfalls mit Farben verziert, und ſelbſt am Parthenon fand man die Spuren der Färbung an dem blauen Grunde der Basreliefs, welche Lord Elgin von dem Frieſe der Cella hatte abnehmen laſſen. Kein Wunder, daß man von jetzt an aufmerkſam dieſem Gegenſtande nachforſchte und nun auch an ſchon bekannten Monumenten die früher überſehenen Spuren deſſelben Verfahrens entdeckte. Der Erſte, welcher etwas Zuſammenhängendes darüber aufſtellte, war Herr Hittorff, welcher bei ſeinen fleißigen Unterſuchungen der Tempelruinen Siciliens auf ähnliche farbige Verzierungen ſtieß, wie an dem ägínetiſchen und mehreren andern Tempeln Griechenlands bemerkt worden waren. Spätere Unterſuchungen am Theſeustempel, am Parthenon und Erechtheum zu Athen beſtätigten immer mehr den ausgedehnten Gebrauch farbiger Ornamente an den architektoniſchen Gliedern. Die Zeichnungen, welche Herr Heger der Göttinger Geſellſchaft der Wiſſenſchaften vorlegte, die des Hrn. Itar, welche in Paris bekannt geworden, das Werk des Herzogs von Luynes über Metapont, die Bemerkungen des Hrn. Metzger und die ſpätern des Hrn. Schaubert über die atheniſchen Bauwerke, zeigten ganz deutlich, daß die griechiſchen Künſtler die Formen ihrer Architektur durch aufgemalte Verzierungen zu beleben, zu bereichern und in ihrer Bedeutung gleichſam verſtändlicher zu machen pflegten, und daß der größere Reichthum von geſchnitzten Gliedern, der ſich an römiſchen Monumenten findet, eigentlich nur als die plaſtiſche Ausbildung jener decorativen Bemalung zu betrachten iſt.«

»Im vierten Abſchnitt einer ſehr durchdachten und fleißig gearbeiteten Schrift:

Ueber die Polychromie der griechiſchen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen, Berlin, bei Gropius, 1835. 4.

gibt Herr Kugler ſein Syſtem der Polychromie in Beziehung auf die Architektur, und beſonders auf die von weißem Marmor errichteten Gebäude, von welchen er mit Recht annimmt, daß man ſie nicht erſt mit Stuck überzogen, ſondern daß man die natürliche Schönheit des Marmors durch Politur gehoben und darauf die Farbenverzierungen aufgetragen habe. Man darf wohl annehmen, daß bei Gebäuden von weißem Marmor überall die natürliche Farbe deſſelben als Grundfarbe

der größern Flächen und Haupttheile gelaſſen wurde und zugleich die Grundfarbe der bunten Ornamente war, welche ſich darauf abhoben. Ganz verſchieden dagegen muß die Wirkung derjenigen Gebäude geweſen ſein, deren geringeres Material einen vollſtändigen Ueberzug mit Stucco nöthig machte. Die unbeſtimmte Farbe deſſelben veranlaßte dann wohl eine weit allgemeinere Anwendung der Farben, indem man wahrſcheinlich auch die größern Flächen mit einem oder verſchiedenen Tönen überging, die Haupttheile dadurch von einander abhob und auf die Gliederungen noch beſondere Verzierungen auftrug. In demſelben Sinne hat ſich ganz kürzlich ein Architekt ausgeſprochen, welcher die griechiſchen Monumente ſelbſt unterſucht und die vorhandenen Farbenſpuren mit unbefangenem Blicke geprüft hat (vergl. Hermann, königlich bayeriſcher Hofbauconducteur, Bemerkungen über die antiken Decorationsmalereien an den Tempeln zu Athen in der ſeit Anfang dieſes Jahrs (1836) zu Wien erſcheinenden gehaltvollen »Allgemeinen Bauzeitung«). Er ſagt gleich im Eingang: »An den meiſten Gebäuden dieſer Art möchte wohl dieſe Gattung Malerei ſich nur wenig über die äußern conſtructiven Haupttheile, und am wenigſten vielleicht über die tragenden derſelben verbreitet haben. Denn es iſt von dem Schönheitsgefühle der Griechen nicht zu glauben, daß dieſelben den ſchönen weißen Marmor, aus welchem dieſe Gebäude in Athen conſtruirt ſind, ganz mit Farbe angeſtrichen oder mit Stuck überzogen und dann gemalt hätten, wohl aber, daß dieſes wahrſcheinlich da der Fall war, wo ſie durch Localverhältniſſe dazu gezwungen geweſen, ein wenig dauerhaftes und ſchönes Material anzuwenden.« — Der zweite Theil der Abhandlung beſchäftigt ſich mit der buntfarbigen Sculptur. Zu wenig Gewicht ſcheint der Verf. uns auf die Circumlitio des Nicias zu legen; denn wenn auch der genannte Künſtler nicht in das Zeitalter des Praxiteles paßt, ſo beweiſt die Anekdote doch, daß für Praxiteles die maleriſche Behandlung ſeiner Statuen etwas Wichtiges geweſen ſei; mithin iſt es ſchwer, darunter blos den Ueberzug mit einem einfachen Wachsfirniß zu verſtehen. So mancherlei Angaben von Farbenreſten an erhaltenen Bildwerken der Verf. im folgenden Abſchnitt zuſammenſtellt, unter denen beſonders die Terracotten gar häufig die Spuren einer Bemalung mit durchgängig natürlichen Farben zeigen, ſo ſucht er doch auch im dritten Abſchnitt, welcher ſein Syſtem der Polychromie der Sculptur enthält, die Anwendung der natürlichen Färbung ſo viel als möglich zu beſchränken. Wir glauben, daß er hierin zu wenig zugibt, denn warum ſollten z. B. die äginetiſchen Künſtler, welche Augen und Lippen ihrer Statuen bemalten, nicht auch das übrige Geſicht und die nackten Körpertheile mit einem, wenn auch nur angedeuteten Fleiſchtone verſehen haben? Welchen maskenhaften Eindruck hätten rothe Lippen und dunkle Augenſterne auf übrigens weißen Marmorgeſichtern hervorbringen müſſen? Und gewähren die Terracotten, wo die nackten Figuren mit Fleiſchtönen bemalt ſind, nicht einen viel angenehmere Wirkung? Auch hier, ſcheint uns, hing Alles von der Umgebung ab; an vollſtändig bemalten Gebäuden mußte wohl auch die Bemalung vollſtändiger und bunter ſein.

An einfachern Marmorwerken blieb ohne Zweifel auch mehr von der Farbe des Marmors an den Bildwerken ſtehen. Wie manche Verſchiedenheit mag auch der provinzielle Geſchmack hierin hervorgebracht haben, und wie Manches, was wir jetzt als ſtrenge Forderung der Schönheit und des Styls betrachten und was dem Kunſtgefühl der gebildeten Griechen angemeſſen war, mußte wohl dem populären Bedürfniß der Illuſion weichen, welches eine derbere, mehr ſtoffartige Wirkung erheiſchte.«

»Die Frage über die Bemalung der Gebäude und Statuen bei den Alten hat eine andere nach ſich gezogen, über die Ausdehnung und Gegenſtände der Wandmalerei bei den Griechen. Herr Hittorff, in der erwähnten Abhandlung, hatte behauptet, daß die Griechen die Wände ihrer Tempel nicht blos mit farbigen Verzierungen bedeckt, ſondern auch große hiſtoriſche Gemälde unmittelbar auf der Mauer ausgeführt hätten. Nach den häufigen Angaben von großen und ausgedehnten Wandgemälden in griechiſchen Tempeln und Hallen, die wir bei Pauſanias finden, könnte es ſcheinen, dieſe Annahme ſei gar keinem Zweifel unterworfen; indeſſen bemerkte ſchon Böttiger in ſeiner Archäologie der Malerei, daß, einer Angabe des Syneſius zu Folge, die Gemälde des Polygnot in der Poikile zu Athen auf Bretter gemalt geweſen, welche Antipater habe hinwegbringen laſſen, und hiernach konnte wohl in Zweifel gezogen werden, ob überhaupt in der guten Zeit der griechiſchen Malerei unmittelbar auf die Wände gemalt worden. Dies wendet Herr Raoul-Rochette in einer Abhandlung im Journal des Savants im Jahr 1830 gegen Herrn Hittorff's Behauptung ein, und geht dabei ſo weit, daß er überhaupt die Wandmalerei bei den Alten blos als Decorationsmalerei gelten laſſen will und ihre Anwendung für höhere Kunſtzwecke gänzlich leugnet.«

»Dagegen ſucht Herr Gottfried Herrmann in einer academiſchen Abhandlung: De Veterum Graecorum pictura parietum conjecturae, Leipzig 1834. (auch in ſeinen Opuscula abgedruckt), mit der ihm eigenen Gelehrſamkeit zu erweiſen, daß wirklich größere hiſtoriſche Darſtellungen von den Alten auf die Mauer gemalt wurden. Unter den von ihm angeführten Beweisſtellen hat ohne Zweifel die des Plinius L. 35. cap. 49., wo von einem ſeiner Schönheit wegen aus der Mauer geſchnittenen Gemälde die Rede iſt, am meiſten Gewicht, obwohl er es nicht beſtimmt ein Gemälde mit größeren Figuren nennt. Was der Verf. ſonſt noch anführt, andere an den Wänden befindliche Gemälde ſeien durch die Zeit verblaßt oder verſchwunden, iſt kein Beweis dafür, daß ſie ſich unmittelbar auf der Mauer befanden. Bei der Unbeſtimmtheit, mit welcher ſich die alten Schriftſteller hierüber ausdrücken, ſcheint uns das entſcheidend zu ſein, was ſich aus den auf uns gekommenen Ueberreſten alter Malerei ſchließen läßt. Wenn Gemälde mit Figuren von Dreiviertel Lebensgröße, wie der Herkules und Thelephus oder der Theſeus mit dem Minotaurus, in einem kleinen Tempel von Herkulanum auf die Mauer gemalt werden konnten; warum ſollten die Wände der großen griechiſchen Tempel nicht mit noch aus-

gedehnteren Gemälden dieſer Art unmittelbar bemalt worden ſein? Da es an der Technik nicht fehlte, wie man aus den erwähnten Proben ſieht, ſo ſcheint kein Grund für die abſolute Annahme des Gegentheils vorhanden.«

»Was uns von Gemälden der Alten in Rom und an den Wänden von Herkulanum und Pompeji übrig geblieben iſt, hat aber auch in techniſcher Hinſicht den Unterſuchungsgeiſt der neuern Zeit vielfach beſchäftigt. Die leuchtende Helle der Farben, ihren milden Glanz und den angenehmen Wechſel des Matten und Spiegelnden in Flächen und Ornamenten hat man vergeblich mit unſern jetzigen Kunſtmitteln nachzuahmen geſucht; weder die Tempera [106]) noch die Oelmalerei auf der Wand gewähren dieſelben Vortheile; die eine iſt zu trocken und glanzlos, die andere zu glänzend und nachdunkelnd; die Frescomalerei, obgleich ſie im Großen und für vollendete Ausführung von Figuren der pompejaniſchen unleugbar überlegen iſt, war doch in ihrer bisherigen Anwendung für Ornamente und kleinere Gegenſtände weniger geeignet. Der angenehmere Glanz der pompejaniſchen Gemälde hatte allgemein die Meinung erweckt, ſie ſeien mit Wachsfarben in der ſogenannten Enkauſtik der Alten behandelt, und man ſtellte vielfältige Verſuche an, um den Grad der Verbindung des Wachſes mit der Farbe und die Art des Auftrags zu ermitteln. Da dieſe nicht gelangen, traten eigene Verſuche und Erfindungen an die Stelle antiquariſcher Forſchungen, und die ausübende Kunſt bemächtigte ſich derſelben ſchnell, um auf eine zum Theil bequemere Weiſe, als es in Fresco geſchehen kann, zahlreiche Gemälde an den Wänden von Zimmern und Prachtſälen hervorzubringen. So ſind in Wien eine Anzahl hiſtoriſcher Gemälde mit Wachsfarben, welche nach dem Auftrag vermittelſt eines heißen Eiſens mit dem Grunde vereinigt wurden, an die Wände der kaiſerlichen Zimmer gemalt worden, und in München hat man einen großen Theil des neuen Königsbaues mit Wachsgemälden verziert, die in der Hauptſache nach der von Montabert in ſeinem Traité de peinture Bd. 8. angegebenen Methode gearbeitet ſind. Dieſe Art von Malerei geſtattet eine ſehr bequeme Behandlung, beſonders ein oftmaliges Uebergehen, welches bei der Frescomalerei unmöglich iſt, gewährt ein ſaftiges, blühendes und zartes Colorit, welches ſich dem der Oelgemälde nähert, ohne in deren Dunkelheit zu verfallen. Ob aber die Vereinigung der Farben mit dem Grunde ganz zuverläſſig, ob ſie vor dem Abſpringen, Ausbleichen und Nachdunkeln geſichert ſeien, muß erſt die Zeit lehren, da die wenigen Jahre, ſeitdem man jene Werke zu Stande gebracht hat, noch keine hinlängliche Erfahrung darüber gewähren können.«

»Indeſſen hatten ſchon italieniſche Gelehrte behauptet, die pompejaniſchen Wandmalereien hätten gar nichts mit der Enkauſtik gemein [107]), ohne jedoch beſtimmt auszuſprechen,

---

106) Worunter hier eine Waſſermalerei verſtanden wird.

107) S. den Brief des Cav. Bevilacqua Aldobrandini im Progresso delle Scienze etc. Bd. 7. S. 279. Kunſtblatt, 1835, No. 72.

welche Technik ſie dabei angewandt glauben; dieſe Anſicht beſtätigt nun ein deutſcher Architekt in einer ſo eben erſchienenen, für dieſen Gegenſtand höchſt wichtigen, Schrift, die mit gründlicher Forſchung eine große Summe praktiſcher Erfahrung verbindet und deßhalb nicht ohne bedeutenden Erfolg bleiben wird. Sie führt den Titel:

Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbeſondere als Decorationsmalerei, von R. Wiegmann, Architekt, nebſt einer Vorrede vom Hofrathe K. O. Müller in Göttingen. Hannover, Hahn, 1836.

»Der berühmte Archäolog führt ſeinen ehemaligen Zuhörer mit der Bemerkung in die literariſche Welt ein, wie wichtig auch für den Künſtler die Univerſitätsſtudien ſeien, und ſtellt ein günſtiges Zeugniß über den gelehrten Fleiß aus, womit der Verf. ſeine Unterſuchungen vorbereitet und geführt hat. In der That zeugt auch die Schrift von einer gewiſſenhaften Durchdringung des Gegenſtandes, was man anerkennen muß, obgleich man dem Verf. weder über die Genauigkeit ſeiner Beobachtungen, noch über den glücklichen Erfolg ſeiner angeſtellten Verſuche ſogleich nachzukommen im Stande iſt. Seine Angaben ſind aber ſo beſtimmt und ſeine Unterweiſung ſo umfaſſend, daß ſie binnen wenigen Jahren ihre Prüfungen beſtehen können.«

»Die (von demſelben beſchriebenen) Eigenſchaften der antiken Wandmalereien ſpricht der Verf. ſowohl der Oel= als der Wachsmalerei völlig ab, und ſucht aus dem ſiebenten Buche des Vitruv zu erweiſen, daß die Technik, womit die Alten jene erwähnten Eigenſchaften hervorgebracht, keine andere, als die Frescomalerei geweſen, welche dadurch für die Decorationsmalerei angepaßt worden ſei, daß man die Lagen des Bewurfs naß auf naß angetragen, ſie vor dem jähen Trocknen geſchützt und bei der Malerei auf dieſen wohlgeglätteten und durch und durch feuchten Grund alle Vortheile der Frescomalerei mit denen einer glänzenden Politur vereinigt hat. Die einzige Analogie für dieſe Behandlung in neuerer Zeit finde ſich in den venetianiſchen Terrazzi, die aber nur wenig verbreitet ſind.«

»Die Vorſchriften für dieſe Technik ertheilt der Verfaſſer erſt, nachdem er Alles, was wir von antiker Wandmalerei wiſſen, ſorgfältig erwogen hat. Er handelt ausführlich von der frühern Ausbildung der Stuckmalerei bei den Alten, erklärt ſich ebenfalls für die Meinung, daß die Griechen nicht blos Decorationen, ſondern wirkliche Gemälde unmittelbar auf den Bewurf der Wände aufgetragen, vindicirt dieſes ganze Geſchäft, die Wände zu verzieren, der Frescomalerei, und behauptet, daß die Temperamalerei allein der Arbeit an einzelnen Bildtafeln gedient habe. Auch die Polychromie der antiken Plaſtik zieht er in den Kreis ſeiner Betrachtungen und glaubt, daß nur auf dem glattgeſchliffenen Marmor, bei welchem ein Bewurf weder nöthig noch räthlich geweſen, die Enkauſtik angewandt worden ſei, welche hauptſächlich mit gefärbtem und am Feuer zerlaſſenen Wachſe bewirkt worden, das man mit dem Pinſel aufgetragen habe, eine Behandlung, die ſich zwar nicht für vollendete Ge=

mälde, wohl aber für die Bemalung von Sculpturtheilen und architektoniſchen Verzierungen eigne. Von der Enkauſtik unterſcheidet er die Kauſis, welche er nur als einen Firniß betrachtet, welcher auf Frescotünchen angebracht worden ſei, und zwar hauptſächlich nur beim Zinnober, um die Anſtriche gegen äußere Näſſe zu ſchützen, jedoch hauptſächlich auch blos zur Decoration und nicht bei wirklichen Gemälden gedient habe.«

»In der Anleitung zur Bereitung der Stuckmalerei und der Farben endlich lehrt der Verfaſſer ausführlich die Bereitung und Behandlung der Gründe und weiſt nach, daß nur die für die Frescomalerei tauglichen Farbenſtoffe dabei angewendet werden können. Auffallend iſt hier, daß er das Atramentum Indicum an mehreren Stellen für die chineſiſche ſchwarze Tuſche erklärt, ohne einen genügenden Beweis für dieſe Meinung zu führen. Dieſer ganze Abſchnitt leidet jedoch keinen Auszug, und wir müſſen Diejenigen, welche ſich in dieſer Technik verſuchen wollen, auf das klar und gründlich geſchriebene Buch ſelbſt verweiſen. Ein bedeutendes Hinderniß in der Anwendung des vom Verf. empfohlenen Verfahrens wird für's Erſte wenigſtens die mühſame Bereitung des Grundes ſein, welche nicht nur viele Zeit, ſondern auch viele Erfahrungen und eine genaue Aufmerkſamkeit auf climatiſche und ſtoffliche Verhältniſſe erfordert. Iſt aber dieſe durch eine complicirte Handfertigkeit zu leiſtende Vorbereitung erſt einigermaßen eingeübt und in Gang gebracht, ſo dürften geübte Frescomaler in dieſer Behandlung wohl Alles, was zur Decorationsmalerei erforderlich iſt, gewährt finden. Zwar würde auch dieſer Kunſtzweig nur den Paläſten und Wohnungen der Reichern anheimfallen, und wir werden noch lang dem kleinen Pompeji nachſtehen müſſen, wo jeder bemittelte Bürger mit dieſer Technik verzieren ließ. In dieſem Sinne ſchließt Hr. C. O. Müller ſeine Vorrede mit dem Wunſche: »Möchte für Deutſch»land und das civiliſirte Europa die Zeit wiederkommen, wo an den Wänden, wenn nicht »unſerer Privathäuſer, doch der öffentlichen Hallen und Säle, eine künſtleriſche Thätigkeit »auf eine heitere und anſpruchloſe Weiſe von Neuem ihr geiſtreiches Spiel beginnt. Die »unberühmte Landſtadt Pompeji überſchüttet uns, nach zweitauſendjähriger Verſchüttung, »mit einer unüberſehlichen Fülle reizender Erfindungen und Ideen in Wandmalereien von »den manchfachſten Gattungen; wenn aber ein Unſtern eine unſerer Städte, etwa von glei»chem Range, für eine ſo ſpäte Nachwelt aufheben wollte, was würden wir dafür zu bie»ten haben, als etwa, wenn ſie der Verkohlung oder dem Moder Widerſtand leiſten könnte, »eine Maſſe Papiertapeten mit einer unendlichen Wiederholung weniger armſeliger Erfin»dungen. Für die Manchfaltigkeit zierlicher Bronzegefäße hätten wir dann unſer zwar ſehr »reinliches und ſauberes, aber eben ſo formenarmes, als ſchmuckloſes Porzellan, für die »Fülle von Marmorſtatuen einige Gypsabgüſſe nach bekannten Antiken, und überhaupt, »um gerade heraus zu reden, für ein ſinniges Kunſtleben, das jeden Arbeiter mit Freude »an ſeinem edlen, menſchenwürdigen Geſchäft erfüllt, die geiſt= und lebloſe Kraft der

»Dampfmaſchinen einzuſetzen.« Etwas, das wir vor den Alten voraushaben, ſind die Kupferſtiche und Lithographien [108]).« —

Die vorſtehende Anzeige glaubten wir darum ſo vollſtändig dem gegenwärtigen Abſchnitte voranſetzen zu müſſen, weil dieſelbe, von einem, darin ſich zu erkennen gebenden, geiſtvollen, gründlich-gelehrten und unpartheiiſchen Kenner verfaßt, zugleich beurtheilend auf den rubrizirten Gegenſtand, ſowie auf das bisher dafür Geleiſtete in möglichſter Kürze und doch für unſern Zweck genügend ausführlich, eingeht. —

Die Wichtigkeit der Hülfe, welche die Malerei, durch Mittheilung eines angemeſſenen Farbenſchmuckes und beziehungsweiſe förmlicher Gemälde, der Bildhauerei und der Baukunſt im Alterthume leiſtete und noch zu leiſten fähig iſt, beruht auf dem inſtinktmäßigen Streben der Menſchen in der Kunſt aller Zeiten nach Farbe, die, in unendlicher Manchfaltigkeit über die ganze Natur verbreitet, dieſe ſo anmuthig ſchmückt und belebt. —

Eine Statue muß durch eine, wenn auch nur leichte, Andeutung der natürlichen Färbung, wodurch Fleiſch, Augen, Haar, Kleidung und Beiwerk viel deutlicher charakteriſirt und von einander unterſchieden werden, nothwendig ſehr gewinnen, da hierdurch ein ſolches Kunſtwerk der, den bildenden Künſtlern zum Vorbilde dienenden, farbigen Natur um ſo viel näher tritt, und die Kunſt, nach Longin's Ausſpruche, erſt alsdann vollkommen iſt, wenn ſie Natur zu ſein ſcheint. Die Bildſäulen müſſen den Menſchen ähnlich ſein, wie derſelbe alte Schriftſteller bemerkt. Der Bildhauer vermag nun zwar für das Auge und den Taſtſinn einen Menſchen ähnlich in Marmor zu bilden, nicht aber auch zugleich für den Farbenſinn. Daß dem Plaſtiker die Mittel abgehen, auch dieſer Forderung zu genügen, das berechtigt ihn nicht, bei ſeinem Werke die Hülfe des Malers ganz zu verſchmähen. Warum ſoll die Malerei ihre Schweſter, die Bildhauerei, nicht putzen dürfen, oder verliert denn letztere dadurch etwas von ihrer Schönheit, daß die erſtere ihr einen feinen Schmuck anlegt, oder wirkt die ſchöne Form nicht zauberiſcher durch die ihr angemeſſene zarte Färbung? Die Farbe iſt es ja eigentlich, welche die Seele, das Leben des Körpers ausdrückt. »Mit gewiſſen Formen ſind in der Natur gewiſſe Farben unzertrennlich verbunden, [109])« und Beide, Form und Farbe, in richtigem Ausdruck, erheben einander wechſelſeitig zu ſtets höherer Schönheit. »Nicht wenig befördert man die Schönheit durch Farben,« ſagt Luzian (in Imaginibus).

Das Verdienſt des Bildners wird durch eine künſtliche Bemalung ſeiner, hierzu beſtimmten, Werke nicht im Entfernteſten verringert, da die mit einem geeigneten Bindemittel geſchickt aufgetragene zarte, ſehr dünne und durchſichtige Farbe, welche an dem, dieſelbe

108) Stuttgart — Tübinger Kunſtblatt von 1836. Nr. 66 — 70.

109) Dr. Wolfgang Menzel. Zur Aeſthetik der Farben. Stuttg.-Tüb. Kſtbl.

belebend, durchſchimmernden polirten weißen Marmor einen unverbeſſerlich ſchönen und dauerhaften Grund hat und ſich überall ganz genau an denſelbrn anlegt, die Formen nicht im Geringſten unkenntlich macht. Gleichwohl entſteht ſo ein Kunſtwerk von ſchönerer, eigenthümlicher Beſchaffenheit und höherem Werthe. — Den Umſtand, daß Praxiteles diejenigen ſeiner Marmorbilder, an welche der Maler Nicias die Hand angelegt hatte, am meiſten ſchätzte, können auch wir nicht einem bloßen Firnißüberzuge, ſondern nur zugleich einer vorgängigen Bemalung zuſchreiben. Einen Firniß aufzutragen, welches eben keine große Kunſt erfordert, dazu war Erſterer, der aus Marmor und Erz die ſchönſten Geſtalten formte, gewiß ſelbſt geſchickt genug, zumal da die Alten flüſſiges Harz hatten, worin ſie etwas Wachs auflöſen, und welchen Firniß ſie mit einem Pinſel leicht aufſtreichen konnten, auch puniſches oder gebleichtes Wachs allein, durch das Anhalten heißer Eiſen ſchnell flüßig gemacht, an den Statuen ziemlich bequem heruntergeleitet werden konnte und auf deſſen dünnern oder dickern Auftrag, bei ſeiner Farbloſigkeit und Durchſichtigkeit nichts ankam. Aber Farben richtig zu miſchen und anzubringen, das erforderte einen geſchickten Maler; und hatte dieſer ſo das marmorne Bildwerk mit Farben behandelt, dann war es natürlich, daß derſelbe zuletzt auch den Firniß gab. Die ſo als Färbung und Befirnißung ſich uns aufdrängende Circumlitio des Nicias gewinnt noch mehr an Beſtimmtheit durch folgende, von Caylus [110]) angeführte Stellen:

»Es iſt gewiß, daß, nach dem Plinius, Zoſimus unſers Wiſſens der Einzige von den Alten iſt, der von der Einverleibung der Farbe in den Marmor geredet hat. Er ſagt ſo:

»Man polirte den Marmor, um ihn geſchickt zu machen, die Farbe anzunehmen und »in ſich zu ziehen, alsdann trug man Farben darauf.«

»Zoſimus ſetzt hinzu: »Die Operation endigte ſich mit Auftragung einer ſcharfen (?) »Materie auf die Farbe, welche die Malerei feſt hielt und ſie ſo ſehr an den Marmor an»heftete, daß beide zuſammen nur eins ausmachten.«

Die Liebe der Alten zu ganz oder theilweiſe gefärbten Werken der Plaſtik thut ſich ſchon durch folgende Nachrichten kund:

Bei den Aegyptern wurden die halberhobenen Bildwerke (Basreliefs) gewöhnlich farbig angeſtrichen, ſowie größere und kleinere Statuen von Holz. [111]) Man ſtrich im Alterthume bisweilen Statuen nicht allein mit Zinnober (Plin. 33, 7) und Judenpech (Plin. 34, 4) an, ſondern man bemalte deren auch mit den bei Gemälden gewöhnlichen Farben. Wenigſtens behauptet Pauſanias (im 9ten Buche), daß in Creuſis, dem Theſpienſiſchen Ha-

---

110) Unter dem Titel: »Ueber ein Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen und die Züge dauerhaft zu machen.«

111) Hirt, Geſch. d. bild. Künſte bei den Alten, S. 6 — 7.

fen, ein Bildniß des Vaters Bacchus, aus Gyps gemacht, mit Farben illuminirt, zu ſehen geweſen. Und die Aegypter trugen bei ihren Gaſtereien ein Bildniß aus Holz, welches durch die Kunſt des Bildhauers und Malers einem Todten völlig glich, in einem Sarge umher. Ein Mehreres erzählt Herodot, bei Gelegenheit der Beſchreibung der bei den Aegyptern und Aethiopiern im Gebrauch geweſenen beſondern Art der Begräbniſſe. Um an der ehernen Bildſäule des Athamantes die Schaamröthe auszudrücken, vermiſchte Ariſtonidas, der Künſtler, Eiſen mit dem Erz, wodurch er einen röthlichen Schimmer hervorbrachte. (Plin. 34, 14.) Ferner lieſt man bei Plutarch (Symposiacon, Libr. V. quaest. 1.), daß ein berühmter Künſtler bei Verfertigung der Statue der Jokaſtä zu dem Antlitze etwas Silber genommen habe, um dem Erzbilde die bleiche Farbe einer Sterbenden zu geben. Die Aegypter färbten auch das Silber mit Meſſing und Schwefel, aus Begierde, ihren Anubis auf den Gefäßen gemalt zu ſehen. (Plin. 33, 9.) »Wenn man Blei unter Kupfer nimmt, ſo bekommen die Gewänder der Bildſäulen eine Purpurfarbe.« (Plin. 34, 9.)[112] Die leichte Röthe oder das flüchtige Inkarnat auf den Wangen der, in der Gallerie zu Verſailles ſtehenden Veſtalin iſt durch Färbung des Marmors hervorgerufen, wie Caylus vermuthet.

Vorſtehende Notizen über die Färbung plaſtiſcher Werke beurkunden zugleich, wenn ſolches nicht ohnehin ſchon bekannt wäre, daß die Farben, welche auch hinſichtlich der Kleidung von nicht geringer Bedeutung ſind, zum Ausdrucke derjenigen Leibes- und Seelenzuſtände, die ſich in der Farbe des Körpers äußern, nicht entbehrt werden können. —

Die Harzmalerei, welche der ſo hoch vollendeten griechiſchen Malerkunſt ganz angemeſſen oder vielmehr nothwendige Bedingung derſelben war, erwies ſich im Alterthume auch zu jener farbigen Verzierung hölzerner, marmorner und anderer Werke der Bildhauerkunſt als am allerſchicklichſten.

Durch die Bemalung mit den, von der Feuchtigkeit und dem Sauerſtoff der atmoſphäriſchen Luft nicht leidenden, Harzfarben[113]) erhielten dieſe Werke der Skulptur zugleich die beſten ſchützenden Ueberzüge gegen die Angriffe des Wetters. Ein merkwürdiges Beiſpiel von der Schutzkraft des Harzfirniſſes, mit welchem man die Farben zum Auftragen geſchickt machte und den man, wenn es blos auf Schutzleiſtung ankam, auch rein, d. h. ohne Farbe, auftragen konnte, iſt das, daß, wie Hr. Wiegmann in ſeinem mehrerwähnten Werke über die Malerei der Alten S. 106. bemerkt, an den Marmorſtatuen aus den Giebelfeldern des Minerventempels zu Aegina, welche da, wo ſie nicht bemalt und auch

---

112) Vergl. Franz Junius drei Bücher von der Malerei der Alten, Breslau bei Meyer, 1770. S. 248, 249, 491 und 492.

113) Unter Harzfarben verſtehen wir immer die mit dem Harz-Bindemittel aus balſamiſchem Harze und einem gewiſſen geringern Theile Wachs angemiſchten Pigmente.

nicht mit Firniß überzogen worden, z. B. am nackten Körper, von den Einwirkungen des Wetters mehr oder weniger angegriffen ſind, die Lippen und Augäpfel ſich vollkommen glatt und unverſehrt erhalten haben, welches lediglich dem Schutze der daſelbſt aufgetragenen Farbe oder vielmehr dem Bindungsmittel derſelben zuzuſchreiben iſt.[114])

Jene bunten, lebhaften Harzfarben-Ueberzüge ſo mancher Bildhauerarbeiten (die übrigens bei ihrer Erhobenheit und in dieſer heitern Farbenzierde keineswegs den Schein des wirklichen Lebens völlig ausdrücken ſollten — welcher vollſtändig täuſchende Ausdruck nur der Malerei auf ebenen Flächen erlaubt iſt — ſondern blos beſtimmt waren, über dieſe Bildwerke mehr Lebendigkeit und Schönheit und eine größere Pracht zu verbreiten) konnten mit dem Pinſel ſo dünn gegeben werden und waren in dieſer Zartheit ſo durchſichtig, daß dadurch die Feinheiten der Formen ſolcher höchſt ausgeführten plaſtiſchen Werke durchaus nicht unkenntlich wurden. Sie hinderten alſo auch nicht die Unterſcheidung der, den Meiſter erkennen laſſenden Behandlung dieſer Kunſtwerke, zumal da die ſchönſten Marmorſtatuen nicht überall bemalt zu werden pflegten, indem man, ſo viel wir wiſſen, nur Beiſpiele von der Bemalung der Augen, Wangen, Lippen, Gewänder, Kopf- und Fußverzierungen hat.

Dergleichen an alten Werken der Plaſtik angewendete Bemalungen hat Hr. Wiegmann im Abſchnitt IV. ſeines Buches nachgewieſen; auch haben ſich nach Fiorillo mehre ſo bemalte alte Statuen, worunter die, neun Palmen hohe Bildſäule der Agrippina mit dem kleinen Nero auf dem Arm eine der wichtigſten iſt, erhalten.[115])

Die mit dem dünnen Firniße aus balſamiſchem Harze und etwas Wachs ſorgfältigſt angeriebenen und transparent aufgetragenen feinen Farben drangen in den außerordentlich poröſen Marmor bis zu einem gewiſſen Grade leicht ein und legten ſich überhaupt ganz genau an, hafteten feſt und glänzten auch (wegen des im Bindemittel enthaltenen Wachſes) ſo ſanft, als polirter Marmor, dergeſtalt, daß dieſer und die Farbe in eben gedachter Beziehung eins zu ſein oder derſelbe von der Natur gefärbt ſchien.

Caylus führt in ſeiner Abhandlung »über ein Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen und die Züge dauerhaft zu machen,« bei der Beſchreibung der dem Röthel gleichenden rothen Farbe, an: Die Materie, welche den Grund dieſes Rothen ausmache, ſei ein harziger dicker Saft, unter dem Namen Drachenblut bekannt. Dieſes Harz, allein gebraucht, bringe ein zu lebhaftes Roth, um den Ton des Röthels nachzuahmen, hervor; man mache es alſo mit einem Antheil Asphalt (Erdharz) dunkler. Mit dieſer ſo zuſammengeſetzten und zerriebenen harzfarbigen Materie werde der Marmor bemalt, worauf man dieſen erwärmen müſſe, damit das Harz ſchmelze und den-

---

114) J. M. Wagner's Bericht über die äginetiſchen Bildwerke. §. IX.

115) Tüb. Kunſtbl. Nr. 97 von 1832.

ſelben, ihn färbend, durchdringe. Weil aber doch die Zunahme der zur Schmelzung des Drachenbluts und Judenpechs nöthigen Hitze den Marmor verändern könne, ſo habe man, um dieſem Uebel vorzubeugen, den Fluß ſolcher trockenen Harzfarbe dadurch zu erleichtern geſucht, daß man dieſelbe mit einer Miſchung von einem Theile Eidotter und ſechs bis ſieben Theilen Waſſer gerieben, und mit dieſer ſo zubereiteten Farbe gemalt und dann den Marmor erhitzt habe. Das Harz iſt alſo hierbei der einzige Bindeſtoff und es iſt handgreiflicherweiſe ganz einerlei, ob daſſelbe die verlangte Farbe ſchon von Natur hat, oder ob ihm, wenn es farblos iſt, ſolche erſt durch ſchickliche Pigmente mitgetheilt wird. Trockenes Harz, wie Drachenblut und Asphalt, muß man auf dem Marmor durch Hitze zum Fließen bringen, wenn es in denſelben eindringen und ihm ſeine Farbe mittheilen ſoll; flüßiges hingegen, wie Copaivabalſam, worin man etwas Wachs ſich hat auflöſen laſſen, mit einer beliebigen paſſenden, höchſt fein ſich zertheilenden Farbe tingirt, dringt ſchon ohne Hülfe des Feuers hinlänglich ein, den Marmor dennoch eben ſo dauerhaft färbend. Und daß man dieſem Harzfirniße (aus Copaivabalſam und Wachs), durch ganz feines Zuſammenreiben mit geeigneten Farben, jeden gewünſchten Ton geben kann, ſowie daß der milde Glanz dieſer Harzfarben dem des polirten Marmors gleicht, iſt auch kein geringer Vortheil, denn ſo vielfarbig gleich von Natur gefärbte Harze giebt es nicht. Um die von Caylus beſchriebene Rötheltinte auf dieſe Weiſe ebenfalls am leichteſten auftragbar und eindringlich zu machen, braucht man das Drachenblut und den Asphalt (welche ſich, zumal als Harze, zu einem andern Harze recht wohl ſchicken) nur mit unſerm harzigen Farbenauftragefirniße, deſſen wir ſo eben gedacht haben, zuſammenzuſchmelzen und dieſe flüßige Harzfarbe mit dem Pinſel aufzutragen; hierbei hat man weder Eidotter, noch Waſſer und auch kein Einbrennen nöthig. Sollte dieſe Harzmiſchung durch die farbigen trockenen Harze etwas zu dick geworden ſein, ſo leiſtet ein Zuſatz von Terpentinöl ſeine Dienſte.

Bei denjenigen Statuen, welche wegen des herrlichen, glänzend kryſtalliniſchen und durchſcheinenden Materials aus den Marmorbrüchen von Paros ꝛc., beſonders aber auch deßhalb, weil die reellen nakten Formen denen unſerer, Grauſen erregenden, Wachsfiguren im täuſchenden Ausdrucke des Lebens nicht gleichen durften,[116]) weiß bleiben ſollten, konnte zu ihrer Verwahrung gegen die Witterung, namentlich gegen die Luft und die, beſonders

116) Je mehr dagegen in der eigentlichen Malerei auf Tafeln und Wänden die Natur in Form (welche letztere hier auf einem künſtlich hervorgerufenen bloßen Anſcheine beruht) und Farbe täuſchend nachgeahmt wurde, deſto angenehmer, bewunderungswürdiger und verdienſtvoller waren die Bilder, die Gemälde. Mengs konnte das ſchlafende Weib auf einem von Tizian gemalten, ſehr ſchönen Bacchusfeſte nicht genug bewundern, vorzüglich deshalb, weil die, von einem ausnehmend ſchönfarbigen Gewande umgebenen Fleiſchtheile ſo natürlich zu ſein ſchienen, daß man in dieſer Art nichts Schöneres in der Welt ſehen könne.

bei — auch in Griechenland gewöhnlichem — abwechſelnden Froſte zerſtörend einwirkende Näſſe, der reine Farbenauftragefirniß, der aus flüſſigem Harze und Wachs beſtand, angewendet werden.

Laut eines, in dem archäologiſchen Intelligenzblatte zur Halleſchen allgemeinen Literaturzeitung Nr. 62. vom Auguſt 1833 abgedruckten Briefes aus Rom, vom 10. Juli deſſelben Jahres, hat man bei einer, am Tage zuvor, Seitens einer Geſellſchaft von neun Architekten verſchiedener Nationen, in Beziehung auf die antike Färbung der, über 1600 Jahre alten, Trajansſäule veranſtalteten genauen Unterſuchung wahrgenommen, daß dieſes Monument mit (rein goldgelber und zuweilen in's Röthliche ſpielender) Harzfarbe — Harz-Wachsfarbe — bemalt worden iſt: denn der von dieſen Herren unterſuchte Farben-Ueberzug zeigte ſich »*hart und harzähnlich und glasartig im Bruche*.« Da nun, nach dem weitern Inhalte deſſelben Briefes, die Farbenkruſte an dieſer Säule der angeblich enkauſtiſchen Bemalung an dem Theſeustempel und am Parthenon *durchaus gleicht*: ſo iſt es ausgemacht, daß die Malereien an dieſen alten Denkmälern der Baukunſt ebenfalls mit Harzfarben (Balſamharz-Wachs-Farben) ausgeführt ſind. Enkauſtiſche können dieſe Farbenkruſten darum nicht ſein, weil in der Enkauſtik das *bloße Wachs* zum Farbenträger diente, daſſelbe aber, wenn es auch noch ſo alt iſt, ſeine Weichheit oder Fettigkeit nicht verleugnet und darum nicht glasartig im Bruche iſt u. ſ. w. Ein harter, harziger, und an abgebrochenen Theilchen wie Glas glänzender Körper entſteht aber gerade, wenn ein flüſſiges Harz, wie Copaivabalſam, mit wenigerm Wachſe vereinigt wird. Wachs war hiernach allerdings auch in dieſen Farben enthalten, jedoch nicht *alleiniges* Bindemittel; übrigens ſchickte ſich ja die reine Wachs- oder Griffelmalerei, die Enkauſtik, bekanntlich nicht zum Bemalen von Wänden.

Daß der Marmor durch einen Ueberzug von Wachs gegen die nachtheiligen Einflüſſe der atmoſphäriſchen Luft und des Regens conſervirt wird, und daß mithin das Wachs in dieſer Beziehung dem Harze gleich zu ſchätzen iſt, mit welchem wir es, um dieſem die nöthige Fettigkeit mitzutheilen und ſo aus beiden Stoffen das dauerndſte Farbenbindemittel zu ziehen, vereinigen, wird ſchon allein durch die hier folgende intereſſante Notiz beſtätigt, die wir dem Herrn John *Henny* zu London verdanken: »Ich behandelte vor ſieben Jahren die Frieſe an dem Athenäum und die Façade von Hyde-Park nach meiner Methode, und zwar, wie die Zeit lehrte, mit günſtigem Erfolge. Meinen erſten Verſuch machte ich mit einem Stücke polirten Marmors, auf welches ich mit einem Haarpinſel einen dünnen Streifen Wachs auftrug, und welches ich hierauf der Wärme ausſetzte, bis alles Wachs in den Stein eingedrungen war. Einen ähnlichen Streifen machte ich mit einem Gemenge von Wachs mit etwas Terpentin[117]); das Wachs drang hier tiefer ein, doch war es

117) Ein in der Wärme leicht fließendes weiches Harz. Der venetianiſche Terpentin iſt der beſte.

auch für ſich allein $\frac{1}{16}$ Zoll tief in den Marmor eingedrungen. Den auf dieſe Weiſe behandelten Marmor ſetzte ich einen ganzen Winter über auf dem Hausdache der Witterung aus, und die Folge hiervon war, daß er überall, ausgenommen an den mit Wachs eingelaſſenen Stellen, ſeine Politur verloren hatte. Hierdurch von dem Nutzen des Wachſes überzeugt, entſchloß ich mich, eine Marmorbüſte mit Wachs zu behandeln: der beſte Erfolg krönte meine Arbeit. Der mit Wachs behandelte Marmor hat durchaus keinen unangenehmen Glanz, wie man allenfalls glauben möchte; ſondern er ſieht ganz ſo aus, wie der feinſte, gut aufbewahrte alte Marmor. Um das Wachs einzulaſſen, mache ich daſſelbe ſo warm als möglich, und eben ſo erhitze ich den Marmor ſelbſt, nachdem ich alle fremden Subſtanzen von deſſen Oberfläche entfernt habe; das überflüſſige Wachs beſeitige ich mit einem Wollen= oder Baumwollentuche. Man kann das Wachs auch in Terpentinöl gelöſt auftragen; doch dringt es für ſich allein ſchon ſo tief in den Marmor ein, daß dieß nicht die Mühe lohnen dürfte; das Wachs dringt für ſich ſchon $\frac{1}{16}$ Zoll tief ein, und dieß genügt, um den Stein gegen Einwirkung von Feuchtigkeit zu ſchützen. Ich wende weißes Wachs an, weil dieß die Farbe des Marmors am wenigſten verändert; in gewöhnlichen Fällen dürfte ſich jedoch auch anderes Wachs als Schutzmittel eignen. Handelt es ſich um eine große Statue, ſo beginne ich das Einlaſſen am Kopfe; ich mache das Wachs ſo warm als möglich, und bediene mich, um die Statue nicht berühren zu dürfen, erhitzter Eiſen, um das Wachs bis auf den Boden herabzuleiten. Der Zweck meines Verfahrens iſt, das Eindringen des Waſſers in den Stein, wodurch die Verwitterung begünſtigt wird, zu verhüten; auch wird dem Marmor auf dieſe Weiſe die glänzende Weiße benommen, ſo daß er wie der beſt aufbewahrte alte Marmor, den ich je fand, ausſieht. Die Zeit, während welcher das Wachs den Marmor ſchützen kann, weiß ich nicht anzugeben; ſie muß aber bedeutend ſein, da das Wachs weniger Veränderungen an der Luft erleidet, als irgend eine andere ähnliche Subſtanz.« (Aus dem Repertory of Patent-Inventions. November 1835)[118]). Dieſe Schutzkraft des Wachſes beruht auf den harzartigen Eigenſchaften deſſelben, nämlich auf deſſen Unauflöslichkeit in Waſſer und Unzerſetzbarkeit in der Luft. Da nun wirkliches Harz dieſe Eigenſchaften wenigſtens in eben demſelben Grade hat, ja eben hierdurch ſich charakteriſirt: die Feuchtigkeit abhält und von der Luft nicht zerſetzt wird; ſo geht man eben ſo ſicher, wo nicht noch ſicherer, wenn man die marmornen Werke mit unſerm Farbenbindemittel aus einem Theile Wachs in 29 Theilen Copaivabalſam kalt aufgelöſt, überzieht, welche Flüſſigkeit ſo auf die bequemſte Weiſe, ohne Hülfe heißer Eiſen, mit dem Pinſel angewendet werden kann und in den ſehr poröſen Marmor leicht und tief genug eindringt, dieſen auch in einem ähnlichen

---

118) Mitgetheilt in dem polytechniſchen Journale.

angenehmen Glanze erſcheinen läßt; dieſer Firniß iſt auch ganz durchſichtig und wird, ohne zu ſpringen, ſo hart, daß ſich kein Staub darauf feſtſetzt. —

Die Alten pflegten das Aeußere ihrer Tempel ꝛc. aus unanſehnlichem, grobkörnigem Stein, zur Ausgleichung der Unebenheiten und Poren deſſelben, mit einem ſehr feſten Stuck, dem Marmorſtuck, zu bekleiden und dieſen abzuſchleifen, um dadurch ſolchen Gebäuden zunächſt das herrliche feine Anſehen zu geben, als wären ſie ganz aus dem ſchönſten polirten weißen Marmor erbaut, und um zugleich den groben Stein, durch die Dichtigkeit, Härte und Politur dieſes Stucks gegen das Auswittern zu verwahren. Die Wirkſamkeit der Politur und der ſo eben berührten beiden andern Eigenſchaften des Marmorſtucks als Schutzmittel hat Herr Wiegm. an dem Stucküberzuge der Tempel zu Päſtum, des Sibyllentempels zu Tivoli, an alten Wandbekleidungen auf der punta del Posilipo bei Neapel ꝛc. mit Staunen beobachtet. Stellen, auf denen die urſprüngliche Politur einmal zerſtört war, fand er oft bis auf $\frac{1}{4}$ Zoll tief ausgewittert, während die übrige Oberfläche durch die unverſehrte Politur vollkommen erhalten war[119]). Daneben diente dieſer ſehr harte, weiße und glänzende Stuck denjenigen äußern Theilen des Gebäudes, welche mit Harzfarben[120]) verziert oder bemalt werden ſollten, unmittelbar zum angemeſſenſten Grunde.

---

119) Wiegm. »Die Malerei der Alten,« S. 119.

120) Worin ſich, wie oft erwähnt, auch Wachs befand.

Wenn, nach Vitruv IV. 2. die Triglyphen, zum Schmuck der Architektur, mit Wachs blau gefärbt wurden, und, nach K. O. Müller's Kunſt. Archäol. S. 392, auf dieſelbe Weiſe wohl auch die Lacunarien bemalt worden ſein ſollen, ſo dürfte dieſe Bemalung doch wohl nicht mit dem Griffel (enkauſtiſch), ſondern mit dem Pinſel und mit in flüſſigem Harze (Balſam) aufgelöſtem Wachſe — welches Miſchmittel (tempera), das wir Harzfirniß nennen, von den Alten unter die Wachsauflöſungen gezählt worden ſein mag; gleichwie auch die Malerei zur Verzierung der Schiffe Wachsmalerei genannt wurde, obgleich hierzu dem Wachſe auch eine Art Harz, zum Schutze gegen das Meerwaſſer und zur größern Härte beigemiſcht war — geſchehen ſein. Zu jener Gattung von Wachs- oder Harzmalerei (die auch eine Temperamalerei war), werden auch die, angeblich mit Wachsfarben geſchehenen, Bemalungen der Gefäße in Alexandria gehören, wovon Herr Hofr. K. O. Müller in der Kunſt-Archäol. S. 393, redet, welche Gefäße »ganz nach Art der Wände, mit bunten Farben auf einer weißen Unterlage gemalt ſind;« denn auf Wände wurde, nach Plinius XXXV. 31, enkauſtiſch, d. h. mit dem Griffel und mit Hülfe des Feuers, nicht gemalt, und wie hätte auch der Grund (aus Kreide ꝛc.) weiß bleiben können, wenn erwärmtes Wachs in denſelben eingedrungen wäre, — das Eindringen des Firniſſes dagegen ließ ſich leicht verhindern, ſchon durch einen vorgängigen Ueberzug von Hauſenblaſenleim oder dergl.

Auch im Innern der Bauwerke wurde dieſer vortreffliche Marmorſtuck zur Bekleidung der, durch harzfarbige Verzierungen und Gemälde zu ſchmückenden, Wände häufig benutzt.

Der Marmorſtuck der Alten, ſammt dem roheren Mauerüberzuge darunter, beſteht nach der von dem Hrn. Prof. Geiger vorgenommenen chemiſchen Unterſuchung bemalter und zum Theil unbemalter Wandſtückchen aus Pompeji und andern Orten, ſowie nach den damit übereinſtimmenden Nachrichten, welche Plinius[121]) und Vitruv[122]) uns hinterlaſſen, in den obern Lagen aus reinem, blendend weißen Marmor oder — was gleichbedeutend iſt — Kalkſpath (kryſtalliniſchem kohlenſaurem Kalk oder kryſtalliſirter Kreide), der zur oberſten, abgeſchliffenen oder polirten, Schicht ganz fein, zu der nächſt darunter liegenden aber gröblicher gepulvert und, wie die chemiſche Unterſuchung weiter ergeben hat, ein, mitunter mit faſerigen Theilchen untermengtes organiſches und zwar zum Theil thieriſches, auf Milch und vielleicht Seekräuter ſchließen laſſendes, Bindemittel enthält. »Die untere (gröbſte Schicht des Tectoriums), mit Steinchen oder Stückchen Lava gemengte, konnte gewöhnlicher ätzender Kalk geweſen ſein, und mit der Zeit Kohlenſäure angezogen haben, weil der Kalk, wenn er mit Kies oder andern ähnlichen Körpern gemiſcht wird, zum feſten Kitt zuſammen härten kann;« aber auch ſelbſt dieſe unterſte Lage hat, außer dem Kalk, einen organiſch-thieriſchen Stoff zum Bindungsmittel; — dieſe, blos zur Vorbereitung, zur Ausfüllung der Ritze und erſten allgemeinen Ebenung der Mauer gedient habende, Kalkmörtel-Unterlage konnte jedoch, wegen des über ihr befindlichen dichten und ziemlich dicken Marmorſtucks, auf die Farben nicht einwirken. Herr Davy entdeckte an den Stucks der Bäder des Titus und an der aldobrandiniſchen Hochzeit dieſelben Lagen[123]).

Dieſer trockne Stuck bekam durch das Abſchleifen eine eben ſo ſchöne, glatte und ſchimmernde Oberfläche, als eine auf gleiche Weiſe polirte Marmortafel: denn er beſtand ja oben lediglich auch aus Marmor oder Kalkſpath, und das Pulveriſiren und die Wiedervereinigung der Theilchen zu einer beliebig großen Fläche, vermittelſt eines leimartigen Bindemittels, machte darin keinen Unterſchied.

Nach Plinius erfordert eine gute Mauerbekleidung drei Schichten Sandmörtel und zwei Lagen Marmorſtuck; nach Vitruv gleichfalls, der übrigens auch vom Marmorſtuck drei Schichten verlangt[124]). Beide Schriftſteller unterſcheiden alſo förmlich den Sandmörtel von dem Marmorſtuck. Zur Bereitung des erſtern war Aetzkalk durchaus nöthig, nicht aber zu dem letztern, und ſo hat ſich denn auch nur in dem Sandmörtel ein ſolcher

---

121) Plin. XXXV. 23.

122) Vitruv. VII. 3 u. 4.

123) Dr. Roux in der, Anmerk. 6 bezeichneten Schrift, S. 56.

124) Wiegm. S. 175.

Kalk bei den Analyſen gefunden. In dieſen Kalkmörtel wird man, während derſelbe noch feucht war, die gröbſte Lage des Marmorſtucks, oder vielmehr die gröbſten Marmor- oder Kalkſpath-Stückchen, durch das Schlagen mit Stecken, zum Theil eingetrieben haben, um eine möglichſt genaue Verbindung zu bezwecken. Mit den eingetriebenen Theilchen des Marmorſtucks, der, wie geſagt, nicht Aetzkalk, ſondern eine thieriſche Subſtanz als durchgängiges Bindungsmittel hatte, kam natürlicherweiſe auch etwas von dieſem letzten, in welches ſie eingehüllt waren, in die Kalk- oder Sandmörtel-Unterlage, weshalb ſich auch hierin ein Theil jenes thieriſchen Bindeſtoffes zeigte.

Der Zweck der verſchiedenen Schichten übereinander, die zuſammen meiſtens über zwei Zoll, — ja zuweilen über vier Zoll ſtark waren [125]), wird kein anderer geweſen ſein, als die Verfertigung einer möglichſt dauerhaften und ſchönen Mauerbekleidung, die man entweder mit Harzfarben bemalen, oder, nach dem Poliren, in ihrer marmorartigen Beſchaffenheit, weiß, laſſen konnte. Von der angegebenen Stärke kam blos ungefähr ein halber Zoll auf den Marmorſtuck [126]), der dann durch das Glattſchleifen [127]) noch dünner wurde. Die übrige Dicke blieb für den Sandmörtel. Bei ſolcher nicht unbedeutenden Stärke dieſes letztern hatte man zu deſſen Bereitung eine ganze Menge gut gebrannten und gelöſchten und, »damit er ſich durchgängig zu einem ſehr zarten Brei zertheilt hat, und nicht etwa klumpig und krieſelig ſei,« möglichſt alten, Kalkes nöthig, den die Römer zu dem Ende gewöhnlich mehre Jahre in der Grube unter einer Sanddecke liegen ließen [128]).

Daß eben dieſer Kalk-Sandmörtel nur die gewöhnliche Mauerbekleidung bei den Alten, und von dem Marmorſtuck unabhängig geweſen ſei, erhellet ſchon daraus, daß Plinius alter Bau-Geſetze erwähnt, denen zufolge es den Bauunternehmern verboten war, friſchern Kalk, als dreijährigen zu gebrauchen [129]). Noch beſtimmter ergibt ſich ſolches aus der Bemerkung eines ſachkundigen Römers [130]), wonach »eine mäßige Temperatur erforderlich iſt, damit das Mauerwerk die Feuchtigkeit in ſich ſelbſt verſchlucke und eine feſte Verbindung eingehe [131]), was ſich alſo nur auf die Mauer ſelbſt, auf die Herſtellung einer ſoliden Wand, nicht aber auch auf eine feinere Wandbekleidung aus Marmor-

---

125) Wiegm. S. 184.

126) Vergl. die chemiſche Unterſ. Anmerk. 6. S. 25, 37 ꝛc.

127) Herr Prof. Geiger ſagt in der mehrerwähnten chemiſchen Unterſ. S. 48, daß das unter IX. beſchriebene Stückchen Wand, welches weiß, unbemalt war, »auf der einen Seite glatt geſchliffen« worden ſei.

128) Plin. XXXVI. 23. — Calx intrita. — Wiegm. S. 182.

129) Wiegm. S. 182.

130) Frontinus Sext. Jul. De aquaeductibus Romae commentarius §. 123.

131) Wiegm. S. 184.

ſtuck, welcher wohl nicht an allen Wänden angebracht wurde, wenigſtens zum Bau nicht ſchlechterdings nöthig war. Durch die Bekleidung mit dem Kalk- oder Sandmörtel, welcher in 8—12 Tagen völlig austrocknete, erhielten die Wände eine ungemeine Dauer und der Marmorſtuck ſammt den Malereien Schutz gegen die Mauer-Feuchtigkeit, indem er dieſe einſaugte, und der Kalk mit dem Kies und den Mauerſteinen, unter Mitwirkung dieſer Feuchtigkeit und des zurückgebliebenen Theiles von dem bei der Bereitung gebrauchten Waſſer[132]), immer feſter zuſammenwuchs, während er, der Aetzkalk, ſich in kohlenſauren Kalk, oder in ein baſiſches Salz verwandelte[133]).

Herr Prof. Geiger ſagt in der chemiſchen Unterſuchung alt-römiſcher Farben (ſ. Anmerk. 7.) S. 51: »Die Wand IX. iſt auch gröſtentheils kohlenſaurer Kalk (»gepulverter Kalkſpath«) mit Alaunerde, Eiſenoxyd und wenig Bittererde gemiſcht, durch faſerige organiſche Theile befeſtiget.« Weißer kohlenſaurer Kalk von kryſtalliniſchem Gefüge, oder Kalkſpath aber und weißer Marmor iſt ziemlich einerlei; Herr Wiegmann (S. 179 u. 180) erläutert dieſes trefflich mit folgenden Worten: »In den alten Wandbekleidungen findet man weit häufiger reinen Kalkſpath, als Marmor. Und doch nannten die Römer dieſen Stuck marmoratum. Dieſer Widerſpruch löſ't ſich jedoch gänzlich auf, wenn wir erwägen, was Vitruv (VII. 6.) von dem Marmor ſagt, und was auch, ſtrenge genommen, noch nach unſern heutigen Begriffen davon richtig iſt. Den Marmor, von dem er ſagt, daß er als dem Kochſalz ähnliche glebae vorkomme, nennen wir Kalkſpath. Und dieſer iſt in ſeinen eigenthümlichen Formen kryſtalliſirter kohlenſaurer Kalk. Ganz daſſelbe iſt aber auch der Marmor, d. h. was man im ſtrengeren Sinne des Worts ſo nennt. Zwiſchen den Kryſtallen iſt nur der Unterſchied, daß die des Marmors meiſt kleiner und in größere Maſſen vereinigt vorkommen und in der Regel ganze Gebirge bilden; während die des Kalkſpaths ſich vollkommner ausgebildet haben, und mehr als Schollen oder Nieren gefunden werden, und eben wegen der vollkommnern Kryſtalliſation größere Abſonderungsflächen zeigen. Oder ganz populär: der Marmor verhält ſich zum Kalkſpath, wie der Hutzucker zum Candis. Daher konnte es auch keinen weſentlichen Unterſchied machen, wenn man ſtatt des Einen das Andere nahm. Und ſo dienten in ſolchen Gegenden, wo kein Kalkſpath vorkam, Brocken und Abgänge von Marmor aus den Werkſtätten der Marmorarbeiter ſtatt deſſen.«

---

132) Nach Hrn. Wiegm. S. 186 läßt nämlich der Aetzkalk, — welcher vielleicht während der Mörtelbereitung unter dem häufigen Verarbeiten und Durchrühren ſchon eine Quantität Kohlenſäure aus der Luft abſorbirt, — wenn er im Mörtel des Mauerwerks von der äußern Luft abgeſchloſſen iſt, nicht alles mechaniſch beigemengte Waſſer durch Verdunſtung fahren, ſondern hält davon eine den Bindungsproceß begünſtigende geringe Menge hartnäckig zurück.

133) Vergl. Wiegm. S. 186.

Herr Wiegmann S. 36 hält den Marmorſtuck der Alten für einen Kalkſtuck, wobei der Marmor nur als Zuſchlag in den obern Lagen, wie der Kies ꝛc. in der oder den untern Lagen, gedient habe. Aber unſere obige Angabe, »daß ſich in den obern Lagen des alten Marmorſtucks kein Aetzkalk befinde, daß vielmehr das Marmorpulver durch eine thieriſche Subſtanz ſo feſt zuſammen verbunden und dieſer Marmorſtuck nur unten, wo er den Kalkmörtel berührt, an dieſen dermaßen angewachſen ſei, daß die Schichten ſchwierig von einander zu trennen waren,« gründet ſich auf chemiſche Unterſuchungen und alte ſchriftliche Nachrichten. Auch beweiſt ſchon der Name »Marmorſtuck« (marmoratum), daß dieſes kein Kalkſtuck war. Seite 131 hat Herr Wiegm. die häufige Anwendung des Marmorſtucks und deſſen gänzliche Verſchiedenheit vom Kalkſtuck ſelbſt anerkannt, indem er daſelbſt ſagt: die Alten hätten den erſtern noch mit Frescotünchen (naſſem Kalk ꝛc.) überzogen, um die Frescomalerei, welche freilich auf Marmorſtuck ſonſt nicht ausführbar iſt, anwenden zu können. Von ſolchen Kalkübertünchungen hat ſich indeß bei den chemiſchen Prüfungen des Marmorſtucks nichts gefunden. »Daß unmittelbar auf »Marmor nicht jene Frescomalerei, welche lediglich nur durch den unterliegenden (Kalk-) »Stuckgrund (der beim Auftragen der Farben noch naß ſein muß) haltbar wird, ange»wendet wurde, verſteht ſich von ſelbſt. Bei einem ſo dichten und ſchönen Grunde, wie »die Oberfläche des geſchliffenen Marmors bietet, mußte man, — abgeſehen davon, daß »der (Kalk-) Bekleidungsſtuck darauf nicht einmal dauernd haftete, — an eine Malerei »denken, welcher jene Eigenſchaften vortheilhaft werden und zu gut kommen konnten [134]).« Und eine ſolche war vor allen die Harzmalerei, die auch auf Marmorſtuck mit eben demſelben Erfolge wie auf reinen Marmorflächen ſich anwenden ließ; denn Marmor bleibt immer Marmor, er mag aus dichtvereinigtem Pulver oder aus ganzen Stücken beſtehen; was daher oben von dem Marmor überhaupt geſagt worden iſt, gilt auch ganz von dem daraus (mit einer flüſſigen thieriſchen Klebmaſſe) bereiteten Stuck, der auch, wie jener, trocken abgeſchliffen oder polirt wurde. Und ſo wenig der Fresco-Kalkſtuck auf Marmor in Brocken taugte, eben ſo wenig war er auch auf einem Marmorſtuckgrunde gut anzubringen ꝛc.

Gegen die Ueberziehung der Außenwände jener Bauwerke mit Kalkſtuck und deſſen Verzierung mit Frescofarben ſpricht noch der Umſtand, daß die Näſſe den Kalk (woraus dieſer Stuck hauptſächlich und in der oberſten Lage, worauf die Farben ohne weiteres Bindemittel ſitzen, allein beſteht) bei längerer Einwirkung auf denſelben, beſonders wenn ſolcher noch nicht ſehr lange aufgetragen iſt, leicht erweicht und alſo zugleich die Farben mit auslöſcht. Ehe der chemiſche Prozeß, den die Abſorption von Kohlenſäure und Waſſerdämpfen in der Kalkſtuck-Maſſe unterhält, ſein Ende erreicht hat, d. h. ehe dieſer Stuck

---

134) Wiegm. S. 123 – 124.

an Härte dem Marmor oder dem Marmorſtuck gleichkommt, oder ehe ſich der Aetzkalk in kohlenſauren Kalk umwandeln kann[135]), zu welcher Verwandlung oder Steinbildung vielleicht eine Zeit von mehren Jahrtauſenden erforderlich iſt, unterdeſſen iſt die, gleich von Anfang dem Wetter ausgeſetzte, mit Waſſer- oder Kalkwaſſerfarben bedeckte, Frescotünche aus gewöhnlichem Kalk, durch das, dieſen letztern in den erſten Zeiten leicht auflöſende, Regenwaſſer ꝛc. längſt mehr oder weniger zerſtört.

Der Marmorſtuck der Alten, den dieſe auch ſelbſt marmoratum nannten, beſaß hingegen, als aus pulveriſirtem wirklichen Marmor, oder aus, damit ganz übereinkommendem, wenigſtens eben ſo feſtem und für die Farben unſchädlichem, Kalkſpath (kryſtalliſirtem kohlenſaurem Kalk) beſtehend, gleich nach dem Trocknen ſchon die ganze Marmorhärte und alſo die nöthige Feſtigkeit, um dem Waſſer widerſtehen zu können; welcher Widerſtand dadurch noch vollkommener wurde, daß man dieſen Marmorſtuck durch das Abſchleifen förmlich polirte. Welchen erſtaunlichen Schutz aber ſchon die Politur gegen das Wetter leiſtete, hat man bereits erfahren. Die Urſache davon iſt offenbar. An der durch die Politur erlangten, faſt ſpiegelglatten Oberfläche der Steinmaſſe konnte das Waſſer nicht haften; es floß vielmehr leicht ab, und was zurückblieb, verdunſtete ſchnell. Deßhalb konnte auch der mit Regen abwechſelnde Froſt dem Marmorſtuck nicht ſchaden, und das Auswittern deſſelben nicht Statt finden.

Daraus, daß, bewieſenermaßen, der Marmorſtuck der Alten in den oberſten Schichten keinen ätzenden Kalk enthielt, folgt ſchon allein mit Beſtimmtheit, daß alle die farbig verzierten alten Wände, welche mit einem ſolchen Stuck bekleidet waren, beziehungsweiſe noch bekleidet ſind, nicht al fresco, als wozu ein K a l k ſtuckgrund zum Binden der Farben unumgänglich nöthig iſt, ſondern — gleich denen vom Hrn. Prof. G e i g e r hinſichtlich der Farben, des Grundes und des Bindemittels Beider, chemiſch unterſuchten altägyptiſchen und altrömiſchen Wandſtückchen — mit Harzfarben bemalt worden, mit welchen man, wie nachgewieſen, auch die Trajansſäule, ſowie den Theſeustempel und das Parthenon verziert hat.

Daſſelbe gilt nun auch von den übrigen mit Farben geſchmückten ähnlichen Bauwerken des Alterthums, welche einen gleichen Stuck tragen.

Bemerken muß ich noch, daß die der chemiſchen Prüfung unterworfenen altägyptiſchen und altrömiſchen Wandmalereien wohl deßhalb nicht d u r ch g ä n g i g M a r m o r oder Kalkſpath — k r y ſ t a l l i n i ſ ch e n kohlenſauren Kalk — ſondern in der oberſten Lage nur einen ſolchen kohlenſauren Kalk, welchen wir feine Kreide nennen, hatten, weil hier der ganze

---

135) Was hier der Aetzkalk erſt nach ſehr langer Zeit w i r d, um ſeine völlige Dauerhaftigkeit zu haben, nämlich k o h l e n ſ a u r e r Kalk oder unſchädliche kryſtalliſirte Kreideerde, Kalkſpath, das i ſ t der Marmor bereits.

Stuck mit Harzfarben bedeckt wurde, die den Kreidegrund, welcher, jener langen Erfahrung zufolge, hierzu feſt genug war, von oben ſchützten und den Grund (durch theilweiſes Eindringen des Bindemittels in denſelben) zugleich noch härter gemacht hatten. Zum Stuck an den Außenwänden der Gebäude, welcher, weil dieſe nur an gewiſſen Theilen bemalt wurden, größtentheils unbedeckt blieb, wählte man dagegen Pulver von dem härtern Marmor oder Kalkſpath ſtatt Kreide. Indeß überzogen die alten Römer auch ſolche innere Wände, welche nur theilweiſe bemalt oder auch in gewiſſen Feldern nur einfarbig überzogen werden ſollten, mit einem durchgängigen Marmor- oder Kalkſpath-Stuck, um denſelben durch das Abſchleifen jene ſchimmernde Glätte oder Politur zu geben, wovon Herr Wiegm. (S. 25 ꝛc.) bei Beſchreibung der auf dieſe Weiſe decorirten antiken Gemächer redet. Daher und weil die Harzfarben, wegen des Wachſes im Bindemittel, einen, dem des polirten Marmors ähnlichen, feinen Glanz haben und unter gewiſſen Umſtänden auch nur ſehr ſchwach glänzen, ſind (was Herr Wiegm. als einen charakteriſtiſchen Vorzug vor den modernen Dekorationen bezeichnet) »die Grundfarben mehr oder weniger glänzend, und von ſo ebener Oberfläche, als wäre die ganze Wand geſchliffener Marmor[136]).« Jene Harzfarben haben ja auch wirklich einen polirten Marmorgrund. Und daß dabei die Farben ſo leuchten, als ſchimmere der helle Grund durch, wodurch ſie ein faſt ſtoffloſes Anſehen gewinnen[137]), das kommt davon her, daß ſolcher weiße und glänzende Marmor- oder Kalkſpath-Stuck-Grund durch die transparenten (dünn aufgetragenen klaren) Harzfarben wirklich herausſchimmert und alſo von Innen heraus dieſe gleichſam erleuchtete.

An den Tempeln zu Athen, Sunium u. ſ. w., welche, ungeachtet ſie aus dem ſchönſten Marmor erbaut waren, dennoch mit Farben verziert wurden, konnte natürlicherweiſe eben ſo wenig, als bei dem Marmorſtuck, die Frescomalerei, wohl aber mit größtem Vortheil die Harzmalerei, wozu der weiße, dichte und fein abgeſchliffene Marmor den vortrefflichſten Grund darbot, in Anwendung kommen. Die heitern, klaren und der Witterung widerſtehenden Harzfarben wurden durch ſolche hervorſchimmernde weiße Unterlage noch ſchöner, lebhafter und ſaßen auch auf dieſem harten Grunde, in welchen der Farbenträger zum Theil ſogar eindrang, ſehr feſt. Während man auf andern Wänden für dieſe Farben gewöhnlich einen Marmorſtuck erſt künſtlich bereiten mußte, fand man hier gleich einen reinen Marmorgrund ſchon auf's Beßte zugerichtet.

Die angeführten Beiſpiele von vorkommenden Harzfarben an antiken Werken bildender Künſte, ſowie die Natur dieſer alten Harzmalerei ſelbſt, rechtfertigen vollkommen unſere, ſolchergeſtalt genügend begründete, Annahme, daß in der That, wie ſich auch, nach nun erfolgter Wiedererkennung dieſer Gattung von Malerei, gar nicht anders vermuthen läßt,

136) Wiegm. S. 24.

137) Wiegm. S. 24.

die ölartig-flüſſigen Harzfarben (Harz-Wachsfarben) es waren, vermittelſt deren man auch Bau- und plaſtiſche Bildwerke aus Marmor ꝛc. theilweiſe zu bemalen pflegte. Die ſo mit Harzfarben bedeckten Theile erhielten auch (durch das Harz und Wachs) zugleich mehr Fähigkeit zum Widerſtand gegen das Wetter.

Wenn Herr Wiegm., nach S. 124, in der Malerei auf Marmor die enkauſtiſche vermuthet, ſo brauchen wir nur darauf aufmerkſam zu machen, daß die von erſtarrtem bloßen Wachs durchdrungenen Farben ſich mit einem mehr oder weniger erwärmten metallenen Griffel oder Spatel ſchwerlich ſo fein und ſo egal ausbreiten ließen, als beſonders bei Marmorbildwerken nöthig iſt, und daß es ſchon ſchwierig genug war, Täfelchen kunſtmäßig damit zu bedecken, die man bequem vor ſich nehmen und beliebig drehen konnte. Größere Tafeln verurſachten noch mehr Beſchwerlichkeit in der Behandlung. Wie höchſt umſtändlich würde es nun gar geweſen ſein, wenn man dieſe ſo mühevolle Wachsfarbenbearbeitung (*Malerei* kann man die *Enkauſtik* eigentlich nicht nennen, weil dabei *nicht* der *Pinſel* gebraucht werden konnte) auf ungleiche Flächen, wie Statuen, und auf weitläuftige architektoniſche Glieder und Ornamente an Tempeln u. ſ. w. hätte anwenden wollen! — Weßhalb ſollte man auch überhaupt zu dem in Rede ſtehenden Zwecke die Enkauſtik gewählt haben, da man die, unvergleichlich leichter von der Hand gehende und, wegen des Bindungsmittels aus *mehr Harz* als *Wachs*, noch dauerndere, viel feinere, klarere und durchſichtigere, alſo auch zu dieſem Behufe vorzüglich geeignete, Harzmalerei hatte! —

Auch die *Pinſel-Wachsmalerei* (wobei zerlaſſenes Wachs gefärbt und, zur längeren Flüſſighaltung noch etwas ätheriſches Oel zugeſetzt wurde), war, wegen des Ueberfluſſes an Wachs in den Farben und wegen deſſen zu baldiger Erſtarrung, blos ein grober Anſtrich, den man lediglich nur zum Bemalen der Schiffe benutzte.

Die ungleich größere Feinheit der Harzmalerei beruht darauf, daß dem, von Natur wie fettes Oel flüſſigen, balſamiſchen Harze nur *wenig* Wachs zugegeben wurde, welches aber dennoch in jeder Beziehung ſchon hinreichend war.

Es darf nicht auffallen, daß die Alten die Harzmalerei ſelbſt von den größten Flächen nicht ausſchloſſen, wenn es z. B. galt, einen Tempel inwendig mit ſchönen Gemälden an den Wänden und mit vielfarbigen einfachen Ueberzügen, oder auch mit Figuren, als: gemalten Mäandern, Löwenköpfen, farbigen Eiern, Schlangenzungen, Blumen, Laubwerk u. ſ. w. am Geſimſe, ſowie mit Lacunarien an der Decke u. ſ. w. — und, bei ihrer Vorliebe für Farbenpracht, auch auswendig mit heitern farbigen Verzierungen und wirklichen Abbildungen von Menſchen, Thieren und andern Gegenſtänden, an den dazu geeigneten Architekturtheilen, namentlich am Gebälk, beziehungsweiſe auf den Metopentafeln und Frieſen, »welche dann die Tempel als blühende Kränze von harmoniſchen Formen- und Farbenzuſammenſtellungen, die mit der Farbenpracht des Himmels und der übrigen Natur

in vollkommener Harmonie ſtanden[138]),« dauernd zu ſchmücken: denn bei öffentlichen Gebäuden, beſonders bei den Heiligthümern, boten ja die Griechen bekanntlich Alles auf, was ihre Kunſt und ihr Nationalreichthum vermochten. Freilich war die Harzmalerei, mit deren gewöhnlichem oder hauptſächlichem Gebrauche auch die häufige Anwendung des, dazu ganz paſſenden, Marmorſtucks und Kreidegrundes ganz übereinſtimmt, etwas koſtſpieliger, als gewiſſe andere Arten der Malerei, dafür aber unvergleichlich vollkommener, ſchöner und dauerhafter, ſo daß der Nutzen die Mehrausgabe weit überwog und dieſe letztere gar nicht in Betracht kam; daher wurde ſie von den Alten dennoch vorgezogen. —

Noch iſt nöthig die nähere Betrachtung jenes Briefes des Cav. Gerardo Bevillaqua Aldobrandini, wonach italieniſche Gelehrte behauptet haben, daß die Wandgemälde zu Pompeji kein Wachs zum Farbenbindemittel hätten. Die deshalbige Notiz im Stuttg. u. Tüb. Kunſtblatte von 1835. Nr. 72. S. 300. iſt folgende: »Auch in Ita»lien hat man neuerlich mancherlei Verſuche in der enkauſtiſchen oder Wachsmalerei ange»ſtellt, in der Vorausſetzung, daß die Wandmalereien in Pompeji in dieſer Weiſe ausge»führt ſeien. Der Verfaſſer behauptet dagegen: er habe weder an den antiken Malereien »zu Rom, noch an denen zu Pompeji, die er mit vorurtheilsfreien Künſtlern und gelehrten »Chemikern unterſucht, irgend eine Spur von beigemiſchtem Wachſe entdecken können. Sei»ner Meinung nach ſind dieſe Gemälde blos mit Waſſerfarben auf den wohl zubereiteten »und geglätteten Bewurf ausgeführt und erſt nach Beendigung und Trocknung mit einem »Firniß überzogen. Niemals ſeien thieriſche oder Pflanzenfarben gebraucht, ſondern bloße »Erdfarben, wie ſich aus der Unterſuchung des zu Pompeji gefundenen Ofens und der »Buden und Farbengefäße eines Malers ergebe, wo ſich blos abgeklärte Erdfarben, Schmal»ten, Ocker und Zinnober gefunden hätten. Purpur von Cochenille, Rothholz, Krapp und »die verſchiedenen Lacke fänden ſich niemals in den alten Malereien angewendet, woraus er »ſich völlig überzeugt habe, daß alle antiken Dekorationen in Thermen, Tempeln, Häu»ſern u. ſ. w. blos in Gouachefarben ausgeführt ſeien, welche ſich, wie der Augenſchein »lehre, nur mit der Oberfläche des Bewurfs verbunden hätten, nicht, wie durch Wachs ge»ſchehen ſein müſſte, in die Tiefe deſſelben eingedrungen wären.« Aus der Bemerkung: »der Augenſchein lehre ꝛc.,« muß man ſchließen, daß die Künſtler und Chemiker, deren Anſicht in dem vorerwähnten Briefe ausgeſprochen iſt, die antiken Bilder, welche danach »alle« in Gouache- oder Temperawaſſerfarben ausgeführt ſein ſollen, nicht chemiſch mit aller Sorgfalt und Umſtändlichkeit unterſucht, ſondern, wie ja auch ausdrücklich geſagt iſt, nur nach dem Augenſchein beurtheilt haben. Dieſer trügt jedoch hierbei nur zu leicht,

138) Wiegmann.

ſelbſt wenn man Stückchen von Gemälden abbricht und dieſe von allen Seiten noch ſo genau beſieht; wie denn z. B. auch das, »daß die Farben und ihr Bindemittel augenſcheinlich ſich nur mit der Oberfläche des Bewurfs verbunden haben und nicht in die Tiefe deſſelben eingedrungen ſind,« kein Beweis für das Nichtvorhandenſein einer Spur von Wachs in alten Malereien iſt, weil ein, bei genauen Analyſen in ſolchen gefundenes Miſchmittel aus flüſſigem Harze und Etwas Wachs die Farben nur an die Oberfläche des weiß gebliebenen Tectoriums feſtgebunden hatte und nicht in die Tiefe des Marmor- oder Kreidegrundes, der dadurch ſeine reine Weiße verloren haben würde, eingedrungen war, was auch nicht nöthig erſchien und auch ſelbſt in dem Falle unmöglich iſt, wenn reine Wachsfarben eingebrannt worden wären, indem alsdann hierbei nur das Wachs tief in den Grund hätte eindringen können. Nur durch genaue chemiſche Unterſuchungen ſtand zu erforſchen, welche Stoffe als Bindungsmittel in alten Malereien anzutreffen ſind, und durch Vornahme ſolcher Unterſuchungen, die allein uns erſt in den Stand ſetzten, der Sache auf den wahren Grund zu kommen, nämlich den eigentlichen Farbenträger und die davon abhängende Technik der alten Haupt-Pinſelmalerei zu erkennen, haben die Profeſſoren Geiger und Roux ſich ein unſterbliches Verdienſt um die Kunſt und Archäologie erworben. Das Befirniſſen des Gemalten, welches nach Hrn. Hirt (Kunſtgeſch. S. 7.) ſchon bei den altägyptiſchen Malereien Statt fand, geben wir gern als — nach Winkelmann und dem in Rede ſtehenden Briefe — auch bei den meiſten altrömiſchen und altgriechiſchen Wandmalereien geſchehen zu; die Gemälde, wenngleich ſie als Harzgemälde ohnehin ſchon glänzend waren, erhielten dadurch einen gleichmäßigern Glanz und überhaupt noch mehr Solidität. Daß aber von den alten Aegyptern, wie von deren griechiſchen und römiſchen Nachahmern, auch die Farben ſelbſt mit einer harzigen Flüßigkeit aufgetragen worden, hat man ganz deutlich daran erkannt, daß bei den Geigerſchen Analyſen nicht nur in der obern, ſondern auch in der untern Farbenlage und zwiſchen den Farben und dem Grunde eine ſolche Subſtanz (aromatiſches Harz und Wachs) ſich gefunden. Schon dieſe Thatſache allein entkräftet die Meinung, daß alle antike Wandmalereien Temperawaſſer-, Gouache- oder Frescogemälde ſeien, gänzlich. Nur ſo, indem die Bilder nicht nur mit einem Firniſſe aus Harz und Wachs überzogen, ſondern auch von dieſen beiden Subſtanzen ganz durchdrungen und mittelſt derſelben an den Grund befeſtigt waren, iſt der Glanz und die Erhaltung der antiken Malereien, die Winkelmann und Gerardo Bevilaqua Aldobrandini hauptſächlich dem Ueberzuge zuſchreiben, zu erklären. Winkelmann's deshalbige Worte in ſeiner Kunſtgeſchichte ſind: »Zuletzt iſt mit ein Paar Worten von dem Gebrauche bei den Alten zu reden, die Gemälde vor dem Nachtheile, welchen ſie von der Luft oder der Feuchtigkeit leiden könnten, zu verwahren. Dieſes geſchah mit Wachſe, womit ſie dieſelben überzogen, wie Vitruv und Plinius melden, und dadurch erhöheten ſie zu gleicher Zeit den Glanz der Farben. Dieſes hat ſich in einigen

Zimmern verſchütteter Häuſer der alten Stadt Reſina, nahe bei dem alten Herculano gelegen, gezeigt. Die Wände hatten Felder von Zinnober, von ſolcher Schönheit, daß es Purpur ſchien; da man dieſelben aber nahe an das Feuer brachte, um den angeſetzten Tartar abzulöſen, zerſchmolz das Wachs, womit die Gemälde überzogen waren. Es fand ſich auch eine Tafel von weißem Wachſe unter Farben liegen, in einem Zimmer des unterirdiſchen Herkulanum; vermuthlich war man beſchäftigt, daſſelbe auszumalen, da der unglückliche Ausbruch des Veſuvs kam und Alles verſchüttete.« Der Wachsüberzug, von welchem hier Winkelmann redet, iſt jedoch blos die Kauſis, welche nach Wiegmanns Unterſuchung (S. 167—170) nur an äußern, dem Wetter ausgeſetzten Wänden, auf Frescotünchen, und zwar nur beim Zinnober (der ſonſt in Verbindung mit dem Aetzkalke an der Luft ſchwarz geworden ſein würde), ja nicht einmal immer bei Zinnoberanſtrichen gebräuchlich war und erſt ſpäter auf dem im Hauſe des Schreibers auf dem Aventiniſchen Hügel angewendet wurde; mit welcher Unterſuchung übereinſtimmend, Winkelmann lediglich mit Zinnober gefärbte Felder als ſpezielle Beiſpiele anführt. Ein anderer Firniß war der, womit die alten Aegypter, und nach ihnen ohne Zweifel auch die alten Griechen und Römer ihre Harzmalereien überzogen; derſelbe war auch, wie die Harzmalerei, weit allgemeiner in Gebrauch und beſtand nach Hrn. v. Steinbüchel u. A. aus Harz (und etwas Wachs). Die in einem herkulaniſchen Zimmer unter Farben liegend gefundene Tafel von weißem Wachſe denken wir uns ſo: Es war eine hölzerne Tafel zu einem Staffeleigemälde, mit Pulver aus weißem Marmor, Kalkſpath, Gyps [139]) oder Kreide und Leim grundirt und, nach dem Abſchleifen, mit etwas überzogen, das ſo wirkte, wie eine ziemlich geſättigte wäſſerige Auflöſung von Hauſenblaſe oder wie Stärkekleiſter, um durch Ueberſtreichung damit dem Dunklerwerden des Grundes durch das ſonſt eindringende Wachs vorzubeugen; dieſen weißen Grund hatte man ſodann mit dem gewöhnlichen harzigen Farbenträger (aus Balſam und Wachs) herkömmlicherweiſe, aus der bei der altägyptiſchen Malerei (im erſten Kapitel) angeführten Urſache, überzogen, welcher durchſichtige Ueberzug ſich auf dem weißen Grunde und bei dem Wachsglanze des Firniſſes als eine dünne Lage reinen, weißen und klaren Wachſes ausnahm, und, nach dem Trocknen, kaum einen Theil der Tafel mit Harzfarben bemalt. Solchergeſtalt ſah man ganz deutlich, daß ein (außer Harz noch) Wachs enthaltender Firniß auch unter den Farben lag, alſo die Gemälde nicht blos damit überzogen ſind. Aldobrandini — der, wie oben aus ſeinem Briefe angeführt, »alle antike Dekorationen in Thermen, Tempeln, Häuſern u. ſ. w.,« in Folge der von ihm und ſeinen Genoſſen angeſtellten Unterſuchungen, deren Ungründlichkeit ſich nunmehr wohl klar genug zu Tage gelegt hat, für bloße Tem-

139) »Man ſieht nach Leake im Theſeion noch das tectorium von Gyps.« K. O. Müller's Archäol. d. K. S. 208—209.

peraſſer= oder Gouache=Gemälde anſieht — ſpricht (nach Wiegmann S. 50.) eben=falls die Winkelmannſche Anſicht aus: »daß jene Malereien mit einem Firniſſe überzogen wären, dem ſie ihren Glanz und ihre Erhaltung verdankten.« Hätten ſich aber wohl z. B. die Wandgemälde in den Bädern des Titus, an denen das Waſſer beſtändig herunter lau=fen ſoll, ohne jene gänzliche Durchdringung und Befeſtigung der Farben von und mittelſt jener in Waſſer unauflöslichen Materien (Harz und Wachs) erhalten? — Waſ=ſer= und Fresco= oder Kalkfarben würden gewiß von unten längſt erweicht ſein und ſich ſammt dem Ueberzuge von den Wänden abgelöſt haben. Roux bewundert ſogar, daß ſelbſt der Anwurf (Grund der Farben) durch dieſes beſtändige Eindringen des Waſſers nicht zerſtört worden ſei. Der vornehmliche Gebrauch von Erd= und Metallfarben zu den antiken Malereien entſcheidet nicht, zu welcher Art von Malerei dieſelben dienten, kann alſo auch we=der gegen die Harzmalerei, noch für die Waſſer= und die Fresco=Malerei zeugen, ob=gleich zu erſterer auch ſolche Farben unbedenklich gebraucht werden können, welche, zu den andern Arten der Malerei genommen, mehr oder weniger ſich verändern, nämlich anima=liſche und vegetabiliſche Farben, von denen die Alten auch ſchon welche benutzten, wie wir in dem Kapitel von den Farben ſehen werden, wohl aber nur zur Harzmalerei, weil das Harz und das damit vereinte Wachs dieſelben gegen Veränderung ſchützte; hiermit iſt aber keineswegs geſagt, daß dieſerhalb alle diejenigen Bilder, auf denen keine thieriſche und keine Pflanzenfarben vorkommen, gerade Fresco= und Waſſermalereien ſein müſſen, indem, wie geſagt, die Alten ſich nur mit wenigen Farben begnügten und die dauerhafteſten auch zur Harzmalerei nahmen, da aber, wo Metall= und Erdfarben nicht ſchön genug waren, auch thieriſche und vegetabiliſche Farben, wie z. B. das prächtige Roth der Purpurſchnecke und ein gewiſſes vegetabiliſches Gelb zu lebhaftem Grün, letztere jedoch wohl nur zu der Harzmalerei nahmen, beziehungsweiſe nur nehmen konnten. Auch eine der giftigſten Far=ben, das Auripigment, verſchmäheten ſie nicht, mit Vorſicht zu gebrauchen, wenn es auf ein ſo ſchönes Gelb ankam; konnten ſie ja doch auch dergleichen ſehr veränderliche Farben dauernd machen durch das Bindemittel aus Harz und Wachs.

Hr. Wiegmann ſagt S. 141 ſeines oft citirten Buches über die Malerei der Al=ten: »Davy hat auf allen von ihm unterſuchten Wandmalereien, wie auf der Aldobran=diniſchen Hochzeit kein Wachs entdeckt« — und äußert, S. 206, weiter: »er (W.) zweifle keinen Augenblick mehr, daß dieſes Bild (die aldobrandiniſche Hochzeit) mit Leimfarben auf den friſchen (Kalk=) Stuck gemalt ſei.« Hr. Prof. Dr. Roux führt hingegen, S. 57 der, in der Anmerkung 7 betitelten kleinen Druckſchrift an: »Herr Davy hat an mehre=ren bemalten Stucks aus verſchiedenen Ruinen und auch an der Aldobrandiniſchen Hochzeit weder Wachs »noch ſonſt ein Bindungsmittel« gefunden, und doch bekommen die Farben ohne dieſes keine Feſtigkeit.« Wäre dieſe Wahrnehmung Davy's gegründet, daß nämlich die Farben des fraglichen Bildes gar kein Bindemittel hätten, ſo würde ſich hier=

nach die Beobachtung Wiegmann's, daß die nach ihm und nach Meier zum großen Theile ſchraffirend und laſirend behandelten Farben dieſes antiken Bildes doch ein Bindungsmittel (wie er vermuthet, Leim) hätten, nothwendig auch als ungegründet darſtellen. Da aber, wie wir ſchon bei der Betrachtung der Meierſchen Beſchreibung von demſelben Gemälde geſehen haben, hierbei jedenfalls ein Bindemittel angewendet worden ſein muß, womit man, ſo wie geſchehen, arbeiten konnte, ſo erſcheint die Angabe Davy's als grundlos. Wie man ſich dieſes zu erklären habe, erläutert Roux (in jener Schrift, S. 21) folgendergeſtalt: »Wir haben zwar ſchon treffliche Analyſen altägyptiſcher und altrömiſcher Farben von Chaptal, Davy und andern berühmten Chemikern, welche über die Natur derſelben viel Aufſchluß geben. Dieſe Männer ſuchten als Gelehrte, ohne Beihülfe eines Künſtlers, blos die Beſtandtheile der Pigmente zu finden. Sie beachteten dabei den Grund (Tectorium), worauf die Alten malten, faſt gar nicht; auch bemüheten ſie ſich wenig um die Bindungsmittel, welches Beides uns nicht allein über die große Haltbarkeit, ſondern auch über das wenige Entfärben dieſer Pigmente, wovon doch mehrere organiſche ſind, und über die damals übliche Technik einigen Aufſchluß geben kann. Dies muß vorzüglich dem Archäologen, mehr noch dem Künſtler intereſſant ſein.« Was von der Aldobrandiniſchen Hochzeit gilt, das gilt auch von allen den andern alten Malereien, welche nach Meier ꝛc. mit gleichen Mitteln und in gleicher Manier ausgeführt ſind. Daß übrigens bei dieſen ſchönſten antiken Malereien nicht Leimwaſſer, ſondern balſamiſches Harz und Etwas Wachs der Farbenträger war, hoffen wir, beſonders durch die, hauptſächlich hierauf gerichteten, chemiſchen Unterſuchungen Geiger's, welchem Roux als Maler beiſtand, und auf andern Wegen hinreichend feſtgeſtellt zu haben. Und da die Harzgemälde, insbeſondere auch wegen des Theiles Wachs im Harze, den Wachsgemälden ſo ſehr gleichen und durch letzteres nur klarer ſind, ſo erſcheinen inſoweit auch die mancherlei Verſuche, welche man, zur Nachahmung der pompejaniſchen Wandmalereien, mit Wachsfarben angeſtellt hat, gerechtfertigt. In dieſem Sinne iſt auch folgende Nachricht zu deuten: »Römiſche Neuigkeiten aus der »allgemeinen Litteraturzeitung 1788. Nr. 167. a.: Herr Hofrath Reiffenſtein hat jetzt »ein Werk unter der Hand: Ueber die Wachsmalerei der Alten, welches in jeder »Rückſicht, beſonders für die Geſchichte der Kunſt merkwürdig ſein wird. Einige zweifel»ten, ob die herkulaniſchen Gemälde von Wachs wären. Jetzt iſt kein Kunſtkenner »in Italien, der es bezweifelt, daß ſie nicht alle Wachsgemälde ſein ſoll»ten[140]). Vielleicht ſetzt Hr. H. Reiffenſtein dieſes in ſein wahres Licht. So viel »kann man verſichern, daß weder Caylus, noch Bachelier, noch Taubenheim, noch

140) Nach Winkelmann's Sendſchreiben von den herkulaniſchen Entdeckungen ſind jedoch auch einige Gemälde zu Herkulanum auf naſſen Grund gemalt (al fresco, welches udo tectorio pingere hieß). Muſeum für Künſtler ꝛc., herausgeg. von J. G. Meuſel, 6. St., 1788. S. 89.

»Lorgna auf dem rechten Wege waren. Eben dem Hrn. Hofrath Reiffenſtein hat »die Kaiſerin von Rußland den Auftrag gegeben, für ſie Tapeten zu einem Zimmer mit »dem von ihm wieder erfundenen puniſchen Wachſe malen zu laſſen. Die Arbeit iſt unter »ſeiner Aufſicht ſchon vorlängſt angefangen worden.« (Muſeum für Künſtl. rc. v. Meuſel, 6tes Stück, S. 83.) Seite 94 deſſelben Stückes leſen wir hierüber weiter: »Die »Gemälde in der eingebrannten Wachsmalerei, welche die ruſſiſche Kaiſerin unter der Auf»ſicht des Hrn. Hofr. Reiffenſtein zur Verzierung eines Spiegelzimmers hier (in Rom, »wo dieſes am 1. October 1788 geſchrieben wurde,) machen ließ, ſind 8 Tage in dem »Pallaſte des ruſſiſchen Konſuls Hrn. Santini zur öffentlichen Schau ausgeſtellt wor»den. Hr. Neſſelthaler, ein Baier, der ſich bisher am meiſten in dieſer Malerei her»vorgethan, hat die größern hiſtoriſchen Stücke mit einigen kleinern grau in grau gemalt. »Die kleinern ſind von Hrn. dell' Era, einem Mailänder, und Hrn. Gianni, einem »Bologneſer. Zwei Landſchaften ſind von Campovecchio, einem Römer, und die Ara»besken mit andern Verzierungen von Angeloni, der gleichfalls aus Rom gebürtig »iſt.« Und Göthe giebt im 37ſten Bande ſeiner Werke (von 1830) folgende Nachricht über dieſe Reiffenſtein'ſche Wachsmalerei: »Da der Rath Reiffenſtein in Caſerta bei »Hackert war, machte H. einige Verſuche à l'Encaustique, ſowohl auf feine Pappende»ckel, als auf Holz, und auch auf getünchte Mauer, oder auf große Tavolozze, die er »tünchen ließ, daß ſie alſo wie eine Mauer waren. Reiffenſtein und Hackert waren »(hinſichtlich dieſer Art von Malerei) verſchiedener Meinung. Hackert behauptete, daß es »beinahe unmöglich wäre, ein Gemälde in vollkommener Harmonie zu verfertigen, weil »man die Farben ganz blaß ſehe und auf das Gerathewohl arbeite, daß man erſt ſiehet, »was man gemacht hat, wenn das Wachs eingebrannt wird; wo alsdann das heiße Wachs »das in den Farben bereits befindliche ſchmelzet, und die Farben ſehr lebhaft und ſchön er»ſcheinen. Reiffenſtein behauptete, man könne retuſchiren. P. H. geſtand es ein. »Aber, ſagte er, man tappet bei der Retuſche eben ſo im Dunkeln wie zuvor: denn die »Farben ſind blaß. Es kommt alſo, mit aller Praktik, auf ein gut Glück an, ob es »geräth oder nicht.« Kurz, es ſchien ihm ſchwer, daß man ein vollkommenes Gemälde en»kauſtiſch verfertigen könne.« Zu dieſem Urtheil Hackert's kommt noch: daß von den Alten die Enkauſtik, d. h. diejenige Wachsmalerei, mit welcher das Einbrennen der Farben verbunden war, nach Plinius XXXV. 31 [141]), zur Wandmalerei gar nicht benutzt worden iſt. Da nun dieſes Zeugniß des berühmten alten römiſchen Schriftſtellers

141) Wiegm. S. 151. »Die Benennung: »Enkauſtik« rührt daher, daß man das gefärbte Wachs, nachdem es auf den zu überziehenden Körper aufgetragen war, nochmals mit Hülfe einer Kohlenpfanne (cauterium) flüßig machte (einbrannte), damit es beſſer einziehen und eine glatte Oberfläche erhalten (ſowie klarer werden) konnte.« Wiegmann, S. 150.

glaubwürdig iſt und Reiffenſteins eingebrannte Wachsmalerei doch eine Nachahmung derjenigen alten Malerwerke, zu denen allerdings Wachs (mit=, aber nicht enkauſtiſch) gebraucht wurde, ſein ſollte; ſo müſſen wir, um dem Plinius nicht zu widerſprechen und dennoch die von Reiffenſtein und vielen Andern verſicherte Aehnlichkeit der Farben an den meiſten alten Wandgemälden mit den klaren, eingebrannten Wachsfarben gelten zu laſſen, bei der Anſicht beharren: daß jene kräftig=heitere antike Wandbilder Harzgemälde ſind, deren Farben, außer dem überwiegenden balſamiſchen Harze, zugleich nur ſo wenig Wachs zur Bindung haben, daß ſie nicht blaß, ſondern von dem Balſamharz=Wachsfirniſſe ſchon beim Miſchen und Malen ſo durchſcheinend, lebhaft und ſchön wie eingebrannte oder geſchmolzene Wachsfarben waren, auch gleich eben ſo angenehm glänzten, und mit welchen Harzfarben ſich alſo Gemälde an Wänden, wie auf Tafeln, in vollkommener Farbenharmonie fertigen ließen, wenn der Maler letztere nur anzubringen verſtand. —

Da die Alten nicht auf den naſſen Anwurf der Wände — al fresco — malten, wohl aber mitunter den, durch Abſchleifen geglätteten, trockenen Marmorſtuck mit einer beliebigen hellen Leimwaſſer=Grundfarbe überzogen und erſt dann, wann dieſer ſo gefärbte Grund wieder trocken war, die Gemälde mit waſſerfeſten[142]) Temperafarben ausführten (cf. Hirt's Kunſtgeſch. S. 163. und Müller's Kunſtarchäol., S. 390.), und die alte Harzmalerei, nach unſerer Erläuterung, eine ſolche Art Temperamalerei war: ſo iſt am wahrſcheinlichſten, daß auch die aldobrandiniſche Hochzeit wirklich mit Harzfarben ebenfalls auf einen ſolch trockenen Grund — der wohl hellviolett gefärbt war, von welcher, den übrigen klaren Farben durchſchimmernd ſich mitgetheilt habenden, Grundfarbe das leicht gemalte Bild ſeinen herrſchenden violetten Ton erhalten haben mag — gemalt worden iſt. An den Stellen, wo jener dünne Waſſerfarben=Ueberzug ſammt der Malerei von dem Tectorium ſich abgelöſt hat[143]), ſieht man den »weißen glatten« Grund (den eigentlichen Marmorſtuck, der nur zu ſeiner gröbern Unterlage Aetzkalk und zu ſeinem eigenen Bindemittel eine leimartige Klebmaſſe hat). Hätte man, ſtatt auf die, gewiß blos des allgemeinen Tones wegen gegebene farbige Tünche, unmittelbar auf den härtern weißen (unbeſchädigt gebliebenen Stuck die Harzfarben aufgetragen, ſo würden ſich dieſelben nicht abgelöſt haben. War nun auch dieſes Gemälde, wie manche andere antike Bilder, nach der

142) Denn die alten Malereien vertragen das Abwaſchen mit Waſſer.

143) An dieſen Stellen, wo die Leimfarbentünche vermuthlich etwas dicker als im Uebrigen war, hatte das Farbenbindemittel aus Balſamharz und Wachs dieſelbe nicht ganz durchdringen können. Weil jene Leim=Grundfarbe (die, wenn ſie ganz dünn gegeben wurde, auf dem Marmorſtuck feſt haftete,) das, was von dem harzigen Farbenträger einzog, aufnahm, konnte auch der Marmorſtuck ganz weiß bleiben. Uebrigens wird der Marmor ſelbſt durch eindringendes reines heißes Wachs nicht grau, ſondern gewinnt dadurch nur ein ſolches Anſehen, wie gut erhaltener alter.

Entdeckung, mit einem Firniſſe — etwa aus Harz und flüchtigem Oel, mit einem Zuſatz von fettem Oel — überzogen und dieſer Ueberzug, als erſt in **neuerer** Zeit gegeben, von **Davy** gänzlich unbeachtet gelaſſen worden, ſo wird dieſer Chemiker, bei Ausſcheidung der Farben, auch das in dieſen ſelbſt als Bindemittel befindlich geweſene Harz und Wachs (welches letztere auch eine Art fettes Oel iſt,) mit zu dem Harze und Oele des, dem alten Bilde fremden, Firnißüberzuges gerechnet haben, ſo daß er »gar kein Farbenbindemittel« gefunden zu haben wähnte. Ein ſogar zum Laſiren fähiges Bindungsmittel mußte aber dieſe Malerei doch haben, da man ſonſt nicht hätte laſiren und die Laſuren nicht hätten klar bleiben können. Eine Laſirung mit reinen Waſſer- oder Kalkwaſſerfarben war unmöglich; während darum Hr. **Wiegmann** glaubt, dieſes Bild ſei mit Leimfarben auf einen feuchten Kalkſtuck gemalt, glauben wir, daß daſſelbe auf einen abgeſchliffenen und dann mit einer geleimten violetten Waſſerfarbe überzogenen Marmorſtuck mit den Balſamharz-Wachs-Farben (welche die Waſſerfarben-Unterlage, durch theilweiſes Eindringen des Farbenauftrage-Firniſſes in dieſelbe, zugleich feſter und für Waſſer unauflöslich machte), gleich vielen andern alten Gemälden und Wandverzierungen, gemalt worden, und daß hierauf das Friſche, Saftige, Zarte, Paſtoſe, Durchſichtige, Glänzende und Waſſerfeſte (Wachs- oder) Oelfarbenartige der ausgeführteſten, ſchönſten antiken Bilder, wovon ſo viel geredet worden und welches Alles dieſen Harzfarben ganz vorzüglich eigen iſt, beruhet.

Fünftes Kapitel.

Ueber die Fortdauer und die Entartung der alten Harzmalerei im Mittelalter.

Vom neunten Jahrhundert an, »in welchem die erſinnlich tiefſte Entartung der italieniſchen Kunſtübung eintrat,« bis zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, wo die Kunſt in Italien unter dem, bedeutend förderlich geweſenen, Einfluße der Neugriechen wieder aufzuleben begann, oder bis auf Giunta und andere Nachahmer der Griechen, bedienten ſich die derzeitigen Italiener, unter welchen, bei jener Ausartung ihrer Kunſt, die alte Harzmalerei verloren gegangen war, hauptſächlich des Leimwaſſers zum Farben-Bindemittel, welches, als ein wäſſeriges, auf die Farbe, die ſich damit an trockenen Orten auch erhielt, nicht einwirkte, ſondern dieſe in ihrer urſprünglichen Helligkeit ließ[144].

»Die Tafeln, welche ſpäter in (neu-) griechiſcher Manier ausgeführt worden, ſei es von den Griechen ſelbſt, oder von ihren italieniſchen Nachahmern, neigen ſich dahingegen überall zu einem dunkleren, gelblichen Hauptton, welches nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenrauches zu erklären iſt. Dieſe Wahrnehmung und die Zweifel, welche ſie hervorrief, bewogen den Morrona, verſchiedene alte Malereien zu beſchädigen, und ihre Trümmer, was ihm die Geſchichte ihrer ſelbſt willen verzeihen möge, einer chemiſchen Analyſe zu unterwerfen*). Aus dieſer Scheidung, deren Genauigkeit wir nicht verbürgen können, ging ein Stoff hervor, den Branchi (Beanchi), der Scheidekünſtler, für Wachs hielt; woraus zu folgen ſcheint, daß in der Malerei der (Neu-) Griechen einige Kunſtvortheile und Handgriffe des höchſten Alterthums ſich erhalten haben, welche in Italien während des Mittelalters ſicher verloren worden. Auf welche Weiſe dieſes dichtere, doch immer noch problematiſche[145]) Bindemittel von neuern Griechen verwendet worden, ob durch Miſchung

---

144) Vergl. des Herrn Freiherrn C. F. von Rumohr vortreffliches Werk: Italieniſche Forſchungen, 3 Theile, Berlin und Stettin, 1826, 1827 und 1831, im erſten Theile Seite 311.

*) Morrona, Pisa illustrata, To. II. Ed. sec. Cap. IV. §. 3.

145) Wir dürfen nunmehr hoffen, die Beſchaffenheit dieſes Bindungsmittels hinlänglich aufzuklären.

mit den Farben, oder durch äußeren Ueberzug, dürfte nicht ſo leicht zu entſcheiden ſein [146]). Genug daß ſolches in Gebrauch war, und durch den gelblich=grünlichen, verdunkelnden Ton, den es über die Tafeln verbreitete, eines der Merkmale erzeugte, aus denen wir bei italieniſchen Malereien mit Sicherheit auf Schule oder Nachahmung neugriechiſcher Meiſter ſchließen dürfen [147]).«

Ehe wir über dieſe, für unſern Zweck äußerſt wichtigen, Mittheilungen des Herrn Baron v. Rumohr, — »welcher ſich viele Jahre in Italien aufhielt und aus freier Liebe der Kunſt ſein Leben widmete, wovon beſonders deſſen italieniſche Forſchungen, Berlin 1826 und 1827 durch Gründlichkeit der Kenntniß und Unterſuchung, ſowie durch Neuheit der Reſultate Beweis geben,« wie das Berliner Kunſtblatt von 1828 beſagt, und der deßhalb auch von der königlichen Akademie der Künſte zu Berlin zu ihrem auswärtigen Mitgliede ernannt worden iſt, — unſere Bemerkungen mittheilen, wollen wir auch noch die, nicht minder ſchätzbaren Mittheilungen des Herrn Dr. G. F. Waagen [148]), eben dieſen Gegenſtand betreffend, vorausſchicken. Sie lauten: »Höchſt merkwürdig ſind die Analyſen, welche der geſchickte Chemiker Dr. Joſeph Beanchi mit Bildern aus der Zeit des Giunta Piſano, oder ungefähr vom Jahre 1230 an, bis auf die Nachfolger des Giotto oder bis zum Jahre 1360 angeſtellt hat. Es ergab ſich daraus, daß keines derſelben in Oel gemalt war. Der Glanz, welchen die ältern zeigten, rührte von, wahrſcheinlich mit einem ätheriſchen Oel aufgelößtem, und als eine Art Firniß angewandtem Wachſe her, und möchte ein Ueberreſt der enkauſtiſchen Malerei der Alten ſein. Die Quantität dieſes Wachſes nimmt mit dem Glanze der Bilder, je näher ſie dem Jahre 1360 ſtehen, immer mehr ab. Gegen dieſe Zeit (ſeit Giotto) wurde nämlich die glanzloſe trockene (Waſſer=) Malerei a tempera immer allgemeiner, welche Cennini noch als gleichbedeutend mit der (ältern italieniſch=mittelalterlichen Leimwaſſer=) Malerei auf Holz und Leinwand anführt.«

Bei dem der Wiederauflebung der Malerei im Mittelalter vorangegangenen allgemeinen tiefen Sinken dieſer Kunſt hat das klare, hinlänglich flüßige und nicht zähe, auch nicht ſchwärzende oder nicht trübe werdende und dabei ſanft glänzende Harzbindemittel der alten Aegypter, Griechen und Römer (aus dünnflüßigem Harz und etwas Wachs [149]),

146) Man beliebe hiermit unſere nachfolgenden Bemerkungen zu vergleichen, wonach ſolches nun völlig entſchieden iſt.

147) v. Rumohr, Ital. Forſch. 1r Theil, S. 311 und 312.

148) In ſeiner trefflichen Schrift: Ueber Hubert und Johann van Eyck, Breslau 1822. S. 119 und 120.

149) Das aromatiſche Harz war hierbei, vermöge des in ihm von Natur enthalten geweſenen flüchtigen Oels, zugleich Auflöſungs=, Verdünnungs= und Trockenmittel für das ihm (dem flüßigen Harze, damit es noch geſchmeidiger wurde, nicht zu ſpröde werden konnte, und die Farben

womit ſich, wenigſtens eben ſo leicht als mit fettem Oel oder Oelfirniß, auf's feinſte und leichteſte impaſtirend (deckend) und laſirend (mehr oder weniger durchſichtig) malen und ſo der ſanfteſte Schmelz der Farben, eine vorzügliche Schönheit, Feinheit, Heiterkeit und Kraft des Colorits bewirken ließ, unter den Neugriechen oder Byzantinern eine große Vernachläßigung erlitten, indem nach Hrn. v. Rumohr das Bindemittel der Griechen des Mittelalters (Neugriechen) zwar noch ein glänzendes, aber nachdunkelndes iſt und zäher zu ſein, und einen feſtern (genauen), geſtrichelten, oder ſcharf hingeſetzten Auftrag zu erfordern und jene flüßigen Ueberzüge, durch welche die Italiener vornehmlich ſeit Giotto ihre tempera-Malereien zu verſchmelzen pflegten, auszuſchließen ſcheint[150]). Dieſe Verwahrloſung jenes unverbeſſerlichen alten Farbenträgers beſteht ſicherlich darin: daß die Neugriechen und deren Nachahmer oder Lehrlinge nicht mehr, wie früher die Alten thaten, das flüſſige (balſamiſche) Harz in wenig Wachs, — ſondern nun das viel körperlichere und trübere, vielleicht gar gelbe, Wachs in einer zu geringen Quantität Balſam, oder auch wohl ſogar in feſtem Harze vorherrſchen ließen und dieſe beiden Ingredienzen (Wachs und etwas hartes Harz), um ihnen die erforderliche Dünnflüßigkeit — welche die Miſchung der Alten ſchon durch eine genügende Menge flüßigen Harzes, welches das Wachs ſehr verdünnte, hatte — zu geben, mit einem künſtlich bereiteten, weit ſchärfer als Balſamöl auflöſenden, ſchneller verdunſtenden und ſchwärzenden flüchtigen Oele, in nicht geringem Maaße, auflöſten. Hiermit ſtimmen auch die Ergebniſſe jener Unterſuchung überein, die Morrona von piſaniſchen Chemikern anſtellen ließ und wonach das Bindemittel der Farben der neugriechiſchen und der übrigen mittelalterlichen Bilder, welche in gleicher Technik ausgeführt ſind, in irgend einer Auflöſung von Wachs beſtand[151]). An Harz mochte ſo wenig darin enthalten ſein, daß es bei der chemiſchen Analyſe nicht eben auffiel; daß es aber möglich iſt, das Harz in einer Miſchung mit Wachs leicht zu überſehen, das habe ich bereits durch Beiſpiele hinſichtlich der alt-ägyptiſchen und römiſchen Farben nachgewieſen. Schon der gelbliche Ton jener mittelalterlich-griechiſchen Bilder deutet auf die Mitanweſenheit eines feſten hellen Harzes in den Farben[152]), durch welches das heitere Anſehen dieſer letztern erhöht und

---

mehr beſtändigen Saft erhielten,) zugeſetzte Wachs, welches letztere dagegen durch das Harz mehr Härte u. ſ. w. bekam.

150) Die neugriechiſche Malerei war, wie geſagt, von jener höchſt zart und leicht verſchmelz- und laſirend ausführbaren, nicht nachdunkelnden, weder zu magern noch zu fetten, und bei aller ſtrahlenden Klarheit der Farben doch matt oder ſanft glänzenden und noch feſtern, dauerhaftern alt-ägyptiſch-griechiſch-römiſchen Harzmalerei gar ſehr verſchieden, was ſich aus einer genauen Vergleichung dieſer beiden Arten ſogleich ergiebt; die erſte war eine ſehr unvollkommene oder mißverſtandene Ueberlieferung dieſer letztern.

151) S. v. Rumohr's ital. Forſch., 2r Theil, Seite 60—61.

152) Die meiſten harten, oft nicht einmal farbloſen Harze vergelben nehmlich mehr oder we-

deren Feſtigkeit vermehrt wird. Da aber die ätheriſchen Oele, z. B. Spiek=, Lavendel=, Citron= und Terpentinöl, mit der Zeit nachſchwärzen*): ſo iſt hieraus auch das Schwärzen oder Verdunkeln jener Bilder neugriechiſcher Art, ſo weit dieſes nicht durch Rauch ꝛc. verurſacht iſt, zu erklären; denn das, in dem neugriechiſchen Bindemittel vorwaltende, Wachs an ſich wird durch die Luft gebleicht, weiß, nicht aber geſchwärzt, und das helle Harz wird höchſtens blos gelblich. Da ferner die flüchtigen Oele zu ſchnell verdunſten, die feine Vertreibung oder ſanfte Verſchmelzung der Farben in einem gewiſſen Grade hindernd, ſo beruht hauptſächlich hierauf auch die mühevolle und magere oder kümmerliche und rohe, geſtrichelte Ausführung der neugriechiſchen (byzantiniſchen) und der mit gleichen Mitteln und in eben derſelben eigenthümlichen Kunſtmanier von Fremden gefertigten Malereien. »Den Byzantinern ſtanden die unſchätzbaren Werke helleniſcher Kunſt vor Augen, ohne daß ſie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinſelei ſich hervorheben konnten[153].« Hr. v. Rumohr bemerkt jedoch, daß, wenn die roheren Fabrikate der Byzantiner ausgenommen würden, man ſich der Bewunderung ihrer ältern Malereien unbedenklich hingeben könne[154]. Die obige Bemerkung des letztgenannten Gelehrten, — wonach in dem von ihm beſchriebenen, mit dem glänzenden neugriechiſchen Bindemittel gemalten Bilde des Giunta ſchon Modellirung und Halbtöne, (die ſo ſehr viel zu der ſcheinbaren Erhobenheit der Formen beitragen,) vorkommen, während man in ältern italieniſchen glanzloſen (Leimwaſſer=) Gemälden das Helldunkel ganz vermißt, — ſpricht dafür, daß die Wachs=Harz=Malerei der Neugriechen[155] zu gediegenen Kunſtwerken doch ſchon viel fähiger war, als jene Waſſermalerei der ältern (nicht alten) Italiener. Da übrigens unter Nachſchwärzung der Wachs=Harz=Bilder nicht etwa jene bei Oelgemälden (durch Verkohlung des Oels an der Luft) vorkommende wirkliche Schwärzung oder Verdüſterung, ſondern nur eine, die Farben nicht außer Harmonie bringende und nicht trübende, leichte Verdunkelung durch bloßes Gelblichwerden zu verſtehen iſt, ſo ſcheint das Grünliche der Halbtöne in den neugriechiſchen und ähnlichen mittelalterlichen Gemälden daraus entſprungen zu ſein,

---

niger, was indeß, weil ſie dabei ihre Durchſichtigkeit in der geringen Dicke völlig behalten, durchaus nichts ſchadet, vielmehr den Gemälden einen wärmern, güldenen Ton verleiht, worauf eigentlich der herrliche warme Ton der mittelalterlichen Harz=Wachs= und Harz=Oel=Bilder beruht. Das Wachs dagegen, einmal weiß gebleicht, wird nicht leicht wieder gelblich.

*) Vergl. M. B. L. Bouvier's Anweiſung zur Oelmalerei, aus dem Franzöſiſchen überſetzt von Dr. C. F. Prange, Halle, 1828, Seite 149.

153) v. Göthe, Reiſe am Rhein und Main in den Jahren 1814 und 1815.

154) v. Rumohr, Ital. Forſch., 1r Theil, S. 304.

155) Die Altgriechen hatten dagegen eine Harz=Wachs=Malerei, die wir, weil das (flüßige) Harz überwog, kürzer Harzmalerei nennen.

daß dieſer, im Zeitenlaufe entſtandene, allgemeine gelbliche Ton mit der graulichen Tinte der Halbſchatten ſich vermiſchte. Daher ſind auch die Lichttöne, in welchen nichts Graues vorkommt und welche doch mit eben demſelben Bindemittel gemalt ſind, blos gelblich [156]. Die mit der bezeichneten neugriechiſchen Bindemaſſe gemalten Bilder ſcheinen übrigens (wohl zu merken!) nur in Vergleich zu den mit Waſſerfarben ausgeführten und darum natürlicherweiſe viel hellern Gemälden dunkler, gelblicher, dafür aber zugleich auch viel ſanfter, ſchöner und kräftiger; ſie hatten blos einen wärmern, güldenen Ton, jene ſo ſehr angenehme Patina angenommen. Gegen das wirklich Schwärzliche, Düſtere und hornartig Trübe gealteter Oelbilder erſcheint aber die klare durchſichtige Dunkelheit jener mittelalterlichen (neugriechiſchen) Wachs=Harz=Bilder doch immer noch als eine, nur ſchwach gedämpfte, bedeutende Helligkeit, welche die Farben, ihnen genugſam leuchtende Klarheit, Feurigkeit und ihre ganze Schönheit laſſend, blos noch ſanfter erſcheinen läßt, was beſonders bei ſehr hell gemalten Bildern ſogar erwünſcht iſt, indem das Auge weit leichter eine ſolche lichte Dämmerung, welche die Gegenſtände dennoch völlig erkennen läßt, als eine zu ſtarke Helligkeit erträgt. —

Der Herr Profeſſor Dr. Prange zu Halle (in dem von ihm verfaßten, ſehr ſchätzbaren, Anhange zu ſeiner teutſchen Ueberſetzung der Bouvier'ſchen Anweiſung zur Oelmalerei, S. 495 und 496) findet es nicht unwahrſcheinlich, daß mit der mittelalterlichen a tempera-Malerei (worunter er die Feigenmilch=Eigelb=Malerei verſteht) auch der Gebrauch des Wachſes verbunden geweſen, und dieſes, in flüchtigem Oel aufgelöſt, als Firniß zum Ueberziehen der Temperagemälde benutzt worden ſei; auf dieſe Art laſſe ſich die Dauerhaftigkeit der byzantiniſchen Gemälde ſehr wohl erklären; denn man müſſe annehmen, daß der Gebrauch des Wachſes eine Ueberlieferung der altgriechiſchen Malertechnik ſei, die ſich bis auf die Zeiten Conſtantin des Großen erhalten und bei Wiederherſtellung der Künſte in Italien durch griechiſche Künſtler verbreitet worden. Dieſe Malerei verdanke daher ihre Fortdauer dem damaligen chriſtlichen Zeitalter und deſſen Geſchmacke an religiöſen Gegenſtänden in Verbindung mit der Kunſt zu vergolden, woran man einen beſondern Wohlgefallen gehabt, ſo, daß man ſelten ein Bild ohne Goldgrund, oder Gewänder ohne Verzierungen von Gold finde. Dieſer Geſchmack ſei noch herrſchend geweſen bis in die Zeiten des Giotto, 1360, und habe ſo allmählig abgenommen bis zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Er habe ſich am längſten erhalten in den Klöſtern der Mönche und Nonnen, deren Beſchäftigungen im Malen, Vergolden und andern künſtlichen Arbeiten beſtanden. Trotz der Zerſtörungen und Umwälzungen der Zeit ſeien dennoch viele dieſer alten Malereien auf uns gekommen, auf welchen der Gebrauch des Wachſes unverkennbar ſei. Dieſes be-

---

156) Ueber das gelbliche Anſehen der Lichter in denjenigen Bildern, welche neugriechiſche Bindung haben, ſiehe v. Rumohr's ital. Forſch. 2. Thl., S. 61.

ſtätigten unter andern auch die Kranach'ſchen Malereien; ja ein Portrait Dr. Luther's, von Lucas Kranach gemalt, habe die Unterſchrift:

Aeterna ipse suae mentis Simulachra *Lutherus*
Exprimit: ac vultus *cera Lucaë* occiduos.
MDXX. [157]).

In Bezug auf dieſe Aeußerungen des Herrn Prof. Prange iſt, um ſie mit den unſrigen in Uebereinſtimmung zu bringen, nur zu erinnern: daß die Byzantiner oder Neugriechen und deren Nachahmer im Techniſchen, nach der vorhergehenden umſtändlichen Darſtellung des Sachverhältniſſes, in's Beſondere nach den von Beanchi angeſtellten chemiſchen Unterſuchungen — für deren Richtigkeit hinſichtlich der Erkennung von Wachs die, vom Hrn. Dr. Waagen bezeugte, Geſchicklichkeit dieſes Chemikers bürgt — ausſchließlich mit einer Wachs-Harz-Auflöſung wirklich malten und das Bemalte damit nicht blos befirnißten. Der Gebrauch des Wachſes iſt, wie wir geſehen haben, allerdings eine Ueberlieferung der altgriechiſchen Malertechnik, das Wachs war aber, nach der gelieferten Nachweiſung, in jener uralten Pinſelmalerei blos eine Beigabe zu mehrerem flüſſigen Harze, während es in der neugriechiſchen Malerei, durch ein Mißverſtändniß oder durch das Verlorengehen gewiſſer Vortheile der altgriechiſchen, in größerer Menge vorkommt. Daß indeß in den byzantiniſchen Gemälden (die man, obgleich ſie nach den chemiſchen Analyſen des Hrn. Beanchi u. A. nicht in der von Sandrart erwähnten gewöhnlich alſo genannten a tempera, d. h. mit Feigenmilch und Eigelb ausgeführt ſind, gemeiniglich doch ebenfalls Temperagemälde nennt), außer dem Wachſe, noch Harz vorkommt, zu deſſen Annahme wir uns gedrungen fühlten, das wird von dem Hrn. Prof. Prange auch bezeugt, indem er S. 492—493 äußert: die alten, auf Kreidegrund gemalten, Bilder überzeugten uns bei näherer Unterſuchung, daß wirklich ölige [158]) und mit Harzen verbundene Subſtanzen, die den Alten eben ſo gut bekannt geweſen ſeien, als uns und ſo nahe lägen, daß ſie ſich uns gleichſam von ſelbſt darböten, in denſelben anzutreffen ſeien. Denn das ſehr dünn aufgetragene Colorit ſei dauerhaft, laſſe ſich mit Waſſer reinigen, ohne die Farben aufzulöſen, und habe die Eigenſchaft wirklicher Oelfarben, nur mit dem Unterſchiede, daß ſie nicht nachgedunkelt ſeien, ſondern blos eine Patina erhalten hätten. Wenn Herr Prange noch weiter bemerkt, daß dieſes nach ſeinem Ermeſſen eine Art Oelmalerei ſei, die ſich von der jetzt gewöhnlichen durch den mehr laſirenden Farbenauftrag unterſcheide, und mit der ſogenannten Aquarellmalerei (hinſichtlich der Behandlung) verglichen werden könne;

---

157) »Herr Calau verſichert, daß dies auch aus Unterſuchung Kranachſcher Gemälde erhelle.« Miſcellaneen artiſtiſchen Inhalts. Von Meuſel. Heft IV., S. 63.

158) Auch das Wachs iſt eine ölige Subſtanz, ein fettes, aber feſtes, harzartiges Oel, und Wachs iſt ja in dem alten Harzbindemittel mit enthalten.

ferner, daß man bei einer chemiſchen Analyſe von ſogen. Temperabildern Oel (Wachs iſt ja auch eine Art Oel) und Harz erkenne, entweder daß wirklich damit gemalt, oder damit überfirnißt worden und daß im letzten Falle die Farben eben ſo gut in den weißen Grund eingedrungen ſeien, als wenn das Bild damit gemalt wäre —: ſo vermengt er die neugriechiſche Wachs-Harz-Malerei mit der, weniger geſtrichelten oder weniger ſchraffirten, ölharzigen Laſurmalerei, welche erſt ſpäter von Giotto eingeführt wurde. Uebrigens war es unmöglich, daß die mit flüchtigem Oel bereiteten Firniſſe aus Wachs und Harz und aus Oel und Harz, wenn damit blos wäre überfirnißt worden, bis auf den Grund eindringen konnten; und es iſt alſo damit wirklich gemalt worden. Die Neugriechen malten blos mit dem erſten dieſer zwei Firniſſe, Giotto aber untermalte a tempera mit Feigenmilch und Eigelb und laſirte mit Harz-Oelfarben oder malte auch wohl ſpäter mit dieſem letztern allein, worin ihm dann Andere gefolgt ſein können, deren Werke nun Hr. Prange unter den durchgängig mit dünnen Harz-Oel-Farben ausgeführten ohne Zweifel verſtanden hat. —

Es iſt ein großer Unterſchied: ob man, wie die Alten, gleich ein urſprünglich flüſſiges Harz zum Verdünnen wenigen Wachſes nimmt, oder ob man viel Wachs und einen Theil feſtes Harz erſt mit (ſchwärzendem) flüchtigen Oel flüſſigt, wie die Neugriechen zu thun pflegten. Daß jenes ältere ägyptiſch-griechiſch-römiſche Bindungsmittel aus Balſam und einem geringen Theil Wachs, folglich auch unſeres aus dem vortrefflichen hellen Copaivabalſam und dem 30ſten Theile Wachs, dem Nachdunkeln oder Schwärzen nicht unterworfen iſt und daß die damit angemachten Farben heiter, rein im Tone und harmoniſch bleiben: das wird durch die ſo ungemein lange friſche Erhaltung der, bereits über zwei Jahrtauſende alten und doch noch neu ausſehenden, ägyptiſchen und der über eintauſendjährigen römiſchen Harzmalereien (buchſtäblich: Harz-Wachs-Malereien) ganz außer Zweifel geſetzt. —

Die neugriechiſche Wachs-Harz-Miſchung wurde von Junta oder Giunta von Piſa[159]), Guido von Siena[160]), Duccio di Bouningſegno, ebenfalls von Siena[161]), Cimabue von Florenz[162]), welcher nach Vaſari und Richa Schüler des griechiſchen Meiſters Apollonio geweſen ſein ſoll, ſeine griechiſche Malart aber

---

159) Malte ſchon 1202 und blühte noch um 1255. S. v. Rumohr's ital. Forſch. 1r Theil, S. 342.

160) Muß bereits längere Zeit vor 1221 gemalt haben, da ſeine Madonna von dieſem Jahre ein für die damalige Zeit ſchon ſehr ausgezeichnetes Meiſterwerk iſt. S. daſelbſt im 2ten Theile S. 21.

161) War ſchon im Jahre 1282, gewiß 1285, ein anſäſſiger Maler und die Zeit ſeiner Reiſe fällt in das erſte Jahrzehend des vierzehnten Jahrhunderts. S. daſelbſt S. 12.

162) Blühte gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts als angeſehenſter Maler in ſeinem Kreiſe.

auch von ſeinen italieniſchen Vorgängern erlernt haben konnte[163]), u. A., nur mit gewiſſer Abänderung während eines langen Zeitraums angewandt.

Daß Giunta (Junta) der Piſaner nicht nur in der Anordnung, ſondern auch in der Ausführung wirklich der neugriechiſchen Schule folgte, beglaubigt Herr v. Rumohr[164]), nach Anſicht eines ganz wohl erhaltenen Bildes von ihm, des Kruzifixes in einer Kapelle des rechten Armes der Kirche Sta. Maria degli Angeli in der Ebene nächſt Aſiſi. Nachdem dieſer große Kunſtkenner (S. 333—335) von dem berühmten coloſſalen Madonnenbilde Guido's des Sieneſers, auf einem Altare der Dominikanerkirche zu Siena, geſagt, daß die Arbeit darin noch immer gleich weit von der magern Zierlichkeit der Byzantiner, als von der breitern Formenandeutung des Florentiners Cimabue entfernt ſei, doch, wie ſchon der Hauptton des Bildes lehre, der Künſtler ſich griechiſcher Bindemittel bedient habe, — fährt er (S. 343) in der Beſchreibung des bezeichneten Kreuzesbildes von Giunta mit folgenden Worten fort: »Das Bindemittel iſt entſchiedener noch, als in jenem Bilde des Guido von Siena, jenes dichtere, verdunkelnde, glänzende der Byzantiner (Neugriechen); der Auftrag geſtrichelt, genau; gegen die gänzliche Abweſenheit des Helldunkels gehalten, welche ich an ältern Denkmalen italieniſcher Abkunft nachgewieſen, iſt hier ſchon Modellirung und Streben nach Halbtönen, welche letztere, wie bei den (Neu-) Griechen ſtark in das Grünliche fallen.«

Nach Lorenzo Ghiberti (geb. 1378 geſt. 1455) malte Duccio di Bouninſegno von Siena, den er mit Lob überſchüttet, vollkommen zutreffend, in neugriechiſcher Manier. Derſelbe Schriftſteller ſagt auch von Cimabue aus Florenz, daß er die neugriechiſche Malart, welche damals in Toscana in großem Ruhme ſtand, ausgeübt habe[165]).

Die beiden letztgenannten Maler ſind die größten unter jenen in neugriechiſcher Manier. Hatten die ältern Nachahmer der neugriechiſchen (byzantiniſchen) Maler, nämlich Giunta, Guido u. A. ihre Vorbilder in der Ausführung, wegen Unerfahrenheit in der ihnen ganz neuen Art zu malen, die freilich (wegen des Ueberfluſſes an Wachs und des zu ſchnell verſchwindenden flüchtigen Oels, worin daſſelbe nebſt etwas trockenem Harze aufgelöſt wurde) bei weitem nicht mehr die Leichtigkeit der alten Harzmalerei darbot, noch nicht erreichen können, ſo iſt es dagegen ſolchen Spätern (Duccio, Cimabue u. A.), denen die neugriechiſche Technik durch Schule geläufiger worden war und die das Ueberlieferte im eignen Geiſte möglichſt zu verjüngen ernſtlich ſich bemühten, gelungen, dieſe Vorbilder bereits

163) Vergl. v. Rumohr's ital. F. 1r Theil, S. 331 in der Anmerkung, welcher Kunſtgelehrte auch zweier Gemälde des Cimabue erwähnt, wovon das eine ſtreng in neugriechiſcher Manier gemalt und das andere wenigſtens voll griechiſcher Eigenthümlichkeiten iſt.

164) Im erſten Theile ſeines angeführten Werkes, S. 342—344.

165) v. Rumohr, ital. F. S. 293—323.

zu übertreffen[166]. Schon die Malerei des griechiſchen Mittelalters, vornehmlich vom neunten bis zum Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, hatte, obgleich dieſelbe jener möglichſt klaren, feſten und nicht nachgedunkelten alt=ägyptiſch=griechiſch=römiſchen Balſamharz=Wachs=Malerei (Harzmalerei), welche mit gleicher Freiheit und Leichtigkeit wie die Oelmalerei ausgeübt werden konnte, eigentlich gar nicht mehr glich und faſt in eine reine Wachsmalerei — wobei in die Farben zu viel und in ſolcher Menge zu trübes und weiches Wachs kam, welches durch das magere Auflöſungsmittel, das zu ſchnell ſich verflüchtigende, zu ſcharf wirkende und ſchwärzende ätheriſche Oel zu bald ſteif wurde oder ſich zu geſchwind verdichtete und nachdunkelte, — ausgeartet war, dennoch vor der, noch raſcher trocknenden, unverſchmolzenen und glanzloſen Leimwaſſer=Malerei jener Italiener die wichtigen Vorzüge der größern Klarheit und Kraft, ſowie des Glanzes und der Unauflöslichkeit in Waſſer. Und auf dieſe Weiſe unterſchied ſich die neugriechiſche Malerei von der früh=mittelalterlichen italieniſchen Waſſermalerei »in techniſchen Vortheilen beſonders durch die Stoffe, mit denen gemalt oder die Farbe vermiſcht und gebunden ward[167].«

Dabei war aber doch die neugriechiſche Malerei, welche man wegen des zu vielen Wachſes und des zu wenigen harten Harzes, zuſammen in flüchtigem Oel aufgelöſt, eigentlich nicht mehr Harzmalerei nennen kann, ſondern richtiger mit Wachsmalerei bezeichnet, faſt eben ſo ſchwierig auszuüben, als die Waſſermalerei. Denn dieſe letzten zwei Gattungen von Malerei haben, wie der Herr von Quandt, ein ſehr gelehrter Kunſtrichter unſerer Zeit, ſagt[168], »die große Schwierigkeit, daß die Farben zu ſchnell trocknen, weßhalb auch die alten Bilder (dieſer beiden Arten) oft große Unvollkommenheiten haben, obwohl nicht alle Steifheit alter Bilder daraus zu erklären iſt, noch alle Tempera=(Waſſerfarben=)Bilder ſteif und unvollkommen ſind; hingegen iſt der ſchraffirte (geſtrichelte) Farbenauftrag dieſer Bilder einzig und allein aus dem zu ſchnellen Trocknen der Farben zu erklären.«

Unter dieſen Umſtänden war es jenen Malern, dem Giunta, Guido, Duccio, Cimabue u. A. nicht zu verargen, daß ſie die unvollkommenſte der Temperamalereien, die Leimwaſſermalerei, nicht zu ihrem Darſtellungsmittel gewählt haben und daß endlich Cimabue, als er auch durch die neugriechiſche Malerei, aus der beſchriebenen Urſache, noch nicht zufrieden geſtellt wurde, eine, vielleicht von ihm zuerſt erfundene, neue Art Malerei damit verband. Und dieſe neue Aushülfe beſtand höchſtwahrſcheinlich in der theilweiſen Anwendung der

166) S. dgl. im 2ten Theile, S. 4.

167) v. Rumohr, ital. F. 1r Theil, S. 311.

168) S. die Rezenſion der Bouvier'ſchen Anweiſung zur Oelmalerei ꝛc. in der Halle'ſchen Litteraturzeitung vom Auguſt 1829.

Feigenmilch-Eigelb-Miſchung, ungefähr auf die Art, daß er hiermit untermalte und mit dem neugriechiſchen Miſchmittel die Gewänder u. ſ. w. übermalte.

Die, in Italien in vorzüglicher Qualität zu habende, Feigenmilch enthält *größten Theils Harz* (aus zweien beſtehend) und gibt, in Verbindung mit Eigelb, welches daſſelbe flüſſig erhält und nach Hrn. v. Quandt mit der Zeit eine erſtaunliche Feſtigkeit gewinnt, die allen flüchtigen Oelen widerſteht und von dem gewöhnlichen Putzwaſſer nicht angegriffen wird, einen flüſſigen Farbenträger, der mit Waſſer verdünnt werden kann und beſondere Vortheile gewährt, »weil 1) die, mit wenig Eieröl und Eiweißſtoff*) verbundenen Harze der Feigenmilch das Bindemittel ausmachen und, wenn das Waſſer, welches dabei zum Malen dient, verdunſtet iſt, die trockene Malerei vom Waſſer und vom Oele nicht leicht angegriffen wird; 2) weil ein ſolches Gemälde jeden Firniß-Ueberzug, wodurch der Glanz und das Feuer der Farben erhöht wird, verträgt und 3) weil ſich damit gut malen läßt und die Farben nicht ſo geſchwind, wie bei der Leimfarben-Malerei zuſammentrocknen; aber auch nicht ſo lange feucht bleiben, wie Oelfarben[169]).« — Da die Feigenmilch bei dieſer Malerei der hauptſächlichſte Bindeſtoff war und *größten Theils Harz* enthielt: ſo war es auch eine Art *Harzmalerei*; darum haben ſich auch die mit dieſem Bindemittel verfertigten Bilder ſehr gut erhalten, während viel ſpäter entſtandene *Oelbilder* ſchon verdorben ſind.

Dieſe Vortheile der Tempera-Malerei im gewöhnlichen *engern Sinne*[170]), welche außerdem noch den Farben einen matten Glanz verlieh, konnten den Cimabue wohl zur Mit-Anwendung derſelben reizen, und daher wird es auch gekommen ſein, daß namentlich das Fleiſch ſeiner Figuren in einigen Gemälden bereits einen hellern Ton beſitzt und die Behandlung deſſelben ſogar etwas verwaſchener iſt, als es die mehr gelbende und zu ſchnell ſich verdickende neugriechiſche Bindung erlaubte.

Es iſt aber auch nicht unwahrſcheinlich, daß der mehr geſtrichelte Farbenauftrag der Byzantiner oder Neugriechen *die* Urſache habe, daß dieſelben den Kreide- oder Gypsgrund, worauf ſie malten, nicht mehr unmittelbar (vor dem Malen) mit dem bloßen Bindemittel überzogen und deßhalb die Farben auf dem zu ſtark einſaugenden Grunde zu ſchnell trockneten oder vielmehr zu geſchwind ſteif wurden; denn ſonſt läßt ſich auf einem Kreide-Harz-Grunde mit dünnen Harzfarben (Balſamharz-Wachsfarben) recht gut nach Belieben malen, namentlich auch laſiren; und daß dieſes ſogar auch bei reinen Wachsfarben (wobei das Wachs mit einem flüchtigen Oel verdünnt worden) möglich iſt, das hat Dr. *Roux* bewieſen.

---

*) »Dieſes ſind die Beſtandtheile des Eigelbs.«

169) Dr. J. *Roux*: Die Farben. 2s Heft, Heidelberg, 1828, S. 11.

170) Das Wort tempera oder Miſchmittel erleidet nämlich auch noch eine größere Ausdehnung, und in dieſem *weitern* Sinne haben wir es denn auch auf die Balſamharz-Wachs-Malerei füglich angewendet.

Ja noch wahrſcheinlicher iſt es, wegen dieſer möglichen vortheilhaften Benutzung des Harzes und Wachſes, daß die Schraffirung oder Strichelung der Farben mittelalterlicher und ſelbſt altrömiſcher Bilder eine abſichtliche Nachahmung der alten Griechen ſei und daß letztere dieſe Behandlung aus weiſer Abſicht mit der glatten Vertreibung und Laſirung verbanden; hat doch auch ſchon die aldobrandiniſche Hochzeit Schraffirungen und Laſuren; wo aber auch nur theilweiſe eine Laſur angewandt oder die Farbe glatt verbreitet iſt, da hätte offenbar ſolches auch durchgängig geſchehen können, wenn man nicht aus einer Vereinigung beider Ausführungsarten einen größern Vortheil zu erreichen gehofft hätte. Um dieſen meinen Satz noch näher zu begründen, führe ich hier eine, hiervon handelnde, ſchöne Stelle aus dem Berliner Kunſtblatte[171]) an, welche alſo lautet: »W. Schadow bediente ſich in dem vortrefflichen Bilde des Dichters Immermann, gegen »den ſonſtigen Gebrauch der Oelmalerei, des Schraffirens, worauf jene ſogar gewöhnlich »mit größter Verachtung herabzuſehen ſcheint. Wie unrecht ſie daran thut, hätte eben an »jenem Portrait klar werden können. Denn das Schraffiren hat vor dem glatten Vertrei»ben den Vortheil, daß die Farbe und Form unruhiger erſcheint, beſonders wenn die (la»ſirend) übergelegte (halbdurchſichtige) Farbe nicht nur dunkler, ſondern auch dem Ton nach »verſchieden iſt. Die Griechen ſcheinen ihre Bilder oder wenigſtens die menſchlichen Körper »immer ſchraffirt zu haben, und es ließe ſich wohl muthmaßen, daß es nicht blos aus »techniſcher Unkenntniß des Vertreibens geſchehen ſei: in ſolchen Punkten der Naturbeobach»tung ließen ſich die Griechen nichts entgehen. Eben dies iſt auch der ſo augenſcheinliche »Vorzug des Crayon, ſowohl im Paſtell als im Monochrom. Die Glätte der Aquatinta »und des Tuſch- und Sepiapinſels iſt deshalb unerträglich, beſonders für Portraits, und »es muß, falls man ſich dieſer Art bedient, mit Schraffiren oder Punkten nachgeholfen »werden. Ebenſo wie der unbeſtimmte Pinſel Rembrandts, den er gewißlich nicht ohne »tiefere Kunſtabſicht ſo führte, die Natur weit treuer wiedergiebt, als die ängſtlich glatt »vertreibende Art der Altdeutſchen, ſo hat auch die wilde und verworrene Radirnadel, welche »Rembrandt und nach ihm Schmidt und Andere handhabten, weſentlich mehr Friſche und »Wahrheit, als der Zug des ſauberſten Grabſtichels. Doch bleibt dem wieder anderweitig »ſeine Stelle und Bedeutung. Aber auch außer dieſem Schillern hat das Schraffiren noch ein »anderes Mittel, mit dem es, ganz abgeſehen von Schatten und Licht, der Form nachhilft. »Nämlich die Schwingungen und Curven, in denen die Lagen der Schraffirung angelegt ſind, »zwingen auch ſchon durch die Wendung, die man ihnen ſelbſt giebt, das Runde heraus, »indem ſie als eine Art von Linienperſpective wirken. Es hat nun Theoretiker gegeben, welche »dergleichen ganz verwerfen wollten, behauptend, es ſei nichts Aehnliches in der Natur, und

---

171) Vom Jahre 1829, unter der Ueberſchrift: »Ueber die maleriſche Illuſion; von Hrn. O. F. Gruppe.«

»blos Schatten und Licht dürfe zur Formgebung benutzt werden, nicht aber die nach der »Schwingung der Form eingerichtete Schraffirung. Sehr unrecht; denn es giebt Vieles »in der Natur, wofür ſich auf der Fläche kein entſprechendes Mittel vorfindet: hier muß »man zu ganz eigenthümlichen ſeine Zuflucht nehmen, und wo ſie ſich bieten, müſſen ſie »willkommen ſein. Die Abweichung von der Natur iſt hier nur Annäherung. Das Schraf-»firen mit Nadel und Grabſtichel nach den Wendungen der Form drückt in der That die »plaſtiſchen Formen lebhafter aus, als die Punktirmethode mancher Kupferſtecher. Ueber-»haupt ſchaden ſich unſere Maler ungemein, wenn ſie durch pedantiſch gleichmäßige Aus-»führung ihren Bildern die äußerliche Vollendung zu geben glauben.« Daß die Alten bei ihrer Harzmalerei nicht genöthigt waren, zu ſchraffiren, das bedarf wohl keiner weitern theoretiſchen Beſtätigung, da ſich ein Jeder ſchon durch den erſten Verſuch in dieſer Art Malerei praktiſch mit eignen Augen davon überzeugen kann: daß die Farben dabei ſich eben ſo leicht verſchmelzen, als ſtrichelnd verarbeiten laſſen, auch Beides ſich verbinden läßt, wie es der Nachbildung eines Gegenſtandes der Natur eben am vortheilhafteſten iſt; und ſo konnten auch die alten Griechen vermittelſt der Harzfarben den Schein der Wirklichkeit mit aller Freiheit aufs Beſte ausdrücken. Dieſes wird auch in Bezug auf mittelalterliche Italiener (ältere Sieneſer) durch ein, mit bereits angeführten anderweitigen deshalbigen Nachrichten übereinſtimmendes, ſehr ſchätzbares Gutachten in Nr. 21 des Tübinger Kunſtblattes von 1837 [172]) noch weiter bekräftiget. Es wird nämlich daſelbſt in der Beſchreibung eines kleinen Hausaltars von Taddeo Gaddi geſagt: »Was zunächſt auffällt, iſt die Tech-»nik. Der bewundernswürdige Fluß der ſehr fein geriebenen Farben, die grünliche Unter-»malung des Fleiſches mit den ins Naſſe aufgeſetzten Lichtern, vielleicht auch das Binde-»mittel, (»in welchem Wachs zu ſein ſcheint«) ſtimmen mit der Art und Weiſe »gleichzeitiger Sieneſer überein und weichen von der mehr trockenen und kecken Malart des »Giotto und ſeiner Miſchung der Töne ab.« Jenen feinen Farbenſchmelz würde man nicht zu bewundern haben, mochten die Farben auch noch ſo fein gerieben ſein, wenn das Bindemittel dem Fluß derſelben nicht ſo günſtig geweſen wäre, als es die ölartige und bei gewiſſer Zuſammenſetzung auch nicht zähe Flüßigkeit aus aufgelöſtem Wachs und Harz iſt, und man würde auch die Lichter nicht ins Naſſe haben aufſetzen können, wenn der Farben-träger in der bereits aufgetragenen und theilweiſe zu erhellenden Paſte nicht ſo lange geſchmeidig blieb; und weil der angedeutete Farbenauftragefirniß zugleich Klarheit beſaß, ſo konnte auch bei der Uebermalung eine einfache Fleiſchfarbe dünn laſirend über die durch-ſchimmernden, grünlich untermalten Schatten des Fleiſches gelegt werden. Wenn nun, wie

172) »Briefliche Mittheilungen allgemein-kunſtwiſſenſchaftlichen Inhalts aus den Gemälde-ſammlungen von Berlin und Dresden. Zweiter Brief.« Der Name des Herrn Verfaſſers iſt mir zur Zeit noch nicht bekannt.

in demſelben Kunſtblatte, Seite 83, weiter bemerkt iſt, in der Technik der alten Sieneſer, ungeachtet des die feinſte Verſchmelzung geſtattenden Bindemittels, doch ein »fein geſtrichelter Auftrag« vorkommt, ſo kann man dieſen hauptſächlich nur der beſprochenen ungezwungenen Schraffir- und Laſirmethode der Alten beimeſſen.

In der Muthmaßung, daß Cimabue diejenige Art Tempera, bei welcher die Farben durch Feigenmilch und Eigelb gebunden und mit Waſſer verdünnt wurden, erfunden habe, wenngleich er dieſes Miſchmittel noch nicht ausſchließlich benutzte, beſtärkt uns das gewichtvolle Zeugniß des Hrn. v. Rumohr: daß Cimabue, nach den lichtern und verſchmolzenern Fleiſchtönen zu urtheilen, augenſcheinlich das, — »einen feſtern, geſtrichelten oder ſcharf hingeſetzten Auftrag zu erfordern ſcheinende« — zähere Bindemittel der Griechen des Mittelalters ſchon theilweiſe aufgegeben habe und ſo zu dieſer, ſpäter durchgehenden, Neuerung den erſten Anſtoß gegeben habe und daß eben hierdurch das Gerücht veranlaßt worden ſein dürfte, daß er ſeinerzeit der Erneuerer, bald gar der Begründer der neuern Kunſt geweſen ſei.

Durch Giotto, den berühmten Florentiner, wurde aber erſt etwas ſpäter dieſe neue Art Tempera ausſchließlich angewendet, ſo daß wir mit Hrn. v. Rumohr annehmen müſſen: daß die durchgehende Erneuung der italieniſchen Malerei, welche Vaſari und ſpätere Schriftſteller aus Gewohnheit ſchon dem Cimabue beigelegt, um einige Jahrzehende ſpäter eingetreten und von Giotto ausgegangen ſei.

Da man aus Ghiberti's[173]) Geſchichte der Malerei in Italien weiß, daß Giotto ſchon in Oel (eigentlich aber wohl mit einem Harz-Oel-Firniß) gemalt hat, ſo glauben wir, daß er ſeinen, mit der Feigenmilch-Eigelb-Miſchung bis zu einem gewiſſen Grade ausgeführten Bildern mittelſt eines dünnen Ueberzuges von Farben, die er mit präparirtem Oel (nach unſerer Vermuthung, mit einem Firniß aus fettem Oel und Harz) angerieben, die Vollendung gegeben habe, womit auch die ſchon von Cennini[174]) ertheilte Regel: Temperagemälde mit Oelfarben zu laſiren, übereinſtimmt; daher rühren die flüſſigen Ueberzüge, welche Hr. Baron v. Rumohr an italieniſchen Bildern ſeit Giotto wahrgenommen, und darauf mag auch der Umſtand beruhen, daß man ſ. g. alte Temperagemälde, die vor Johann van Eyck, dem angeblichen erſten Erfinder der Oelmalerei, verfertigt ſind, für reine Oelgemälde angeſehen hat. Von einem, die Krönung der heiligen Jungfrau vorſtellenden, Bilde in der Kapelle Baroncelli der Kirche ſta Croce zu Florenz, welches Hr. v. Rumohr als das einzig bewährte Probeſtück der Manier und techniſchen Eigenthümlichkeit des Giotto bezeichnet, ſagt derſelbe Gelehrte: dieſes Gemälde ſei mit einer leichten und flüchtigen Hand gemalt und Manches, z. B. die Ausgänge des Gefältes gegen die Lichtmaſſen hin, auf eine Weiſe vertrie-

---

173) Der kaum fünfzig Jahre nach Giotto's Ableben geboren.

174) Hatte bei Agnolo Gaddi, dem Großſchüler des Giotto, die Malerei gelernt.

ben (verſchmolzen), welche in den ältern, ſcharf und eckig aufgetragenen Malereien ohne Beiſpiel ſei. Auch verdunkele, gelbe ſein Bindemittel ungleich weniger, als jenes früher gewöhnliche (neugriechiſche); woher das helle und roſige Anſehen dieſes, wie der meiſten florentiniſchen Bilder der nächſtfolgenden Zeit zu erklären ſei. Auf der trockenen Untermalung von Temperawaſſerfarben konnte der mit den Laſurfarben vermiſchte Harz=Oelfirniß, aus welchem das Oel zum Theil in die Unterlage eindrang, eben nicht nachdunkeln, wovon das heitere Anſehen herkommt.

Daß die italieniſchen Maler vor der Verbreitung der neugriechiſchen Malerei in Italien das Leimwaſſer und nicht ſchon die Feigenmilch und das Eigelb zum Binden der Farben brauchten, bezeugt Vaſari in der Lebensbeſchreibung des Antonello von Meſſina (Bd. 1, Seite 282), durch die Nachricht: daß die Temperamalerei, wobei die Pigmente durch die letztgenannten Bindeſtoffe gebunden wurden, erſt »ſeit der Zeit des Cimabue« bis zur Einführung der ſogenannten Oelmalerei (richtiger: Harz=Oelmalerei) des J. v. Eyck die allein übliche geweſen ſei.

Einen genügenden Beweis dafür, daß aber auch noch von mittelalterlichen Malern, wie in der vorzüglichſten alten Malerei, mit viel balſamiſchem Harz und etwas Wachs gemalt wurde, liefert folgendes Ergebniß einer chemiſchen Unterſuchung, die der Herr Profeſſor Geiger und Herr Reimann zu Heidelberg mit einem in der Winterſchen Sammlung daſelbſt befindlichen intereſſanten Gemälde, angeblich von Pinturicchio, wahrſcheinlicher aber aus der Zeit des Pietro Perugino[175]), unter vorzüglicher Beachtung des Bindemittels, angeſtellt haben. Der Herr Profeſſor Roux giebt im 2ten Hefte ſeiner Schrift, betitelt: »Die Farben,« Seite 13 und 63—71 an, das fragliche Bild ſei nicht in Oel gemalt, wie doch Viele, die es geſehen, behauptet hätten, ſondern das in den Farben enthaltene, chemiſch unterſuchte Bindemittel ſei zwar dem trüben gelben Wachſe ſcheinbar ähnlich, aber doch Harz. Nach ſeiner Meinung ſoll dieſes Gemälde mit Feigenmilch und Eigelb ausgeführt ſein. Bei näherer Prüfung der an den Tag getretenen Eigenſchaften des analyſirten Bindeſtoffes überzeugt man ſich indeß, daß es mit einem, dem der Alten noch ähnlichen, Balſamharz=Wachsfirniſſe gemalt iſt. Als untrügliche Kennzeichen dieſes Miſchmittels (dieſer beſondern, von der von Sandrart und Cennini beſchriebenen[176]) ganz verſchiedenen Art tempera) bezeichnen wir kürzlich folgende: 1) Es

175) Petrus Vanucci oder Perugino, geboren zu Peruge 1446, † 1524, war der Lehrmeiſter Raphaels von Urbino.

176) Nach Sandrart gab es auch eine Temperamalerei, wobei man mit Feigenmilch und Eigelb (Beides zuſammengeſchlagen und mit Waſſer verdünnt) die Farben verarbeitete, und Cennini gedenkt einer weitern Art Tempera, wobei man blos mit verdünntem Eierſtoffe malte. Dieſe beiden Temperaarten ſind aber gegen die Harz=Wachsmalerei (Harzmalerei) — die dennoch auch

fand ſich in der unterſuchten Subſtanz, außer dem Harze, zugleich noch »fettes Oel,« als welches auch Wachs gelten kann, da dieſes ebenfalls ein fettes Oel, nur ein feſtes iſt. 2) Ein Theil der fraglichen Bindemaſſe war in kaltem Weingeiſt unlöslich und, nach dem Verdampfen des erwärmten Aethers, womit er mehrmals behandelt worden, weich, klebrig, zähe, fühlte ſich fettig an und trocknete in einigen Wochen nicht merklich aus; dieſes ſind ſämmtlich deutliche Merkmale von Wachs, aus welchem das aromatiſche Harz, mit dem es, vermöge des hierin einſt befindlich geweſenen flüchtigen Oels, beim Malen höchſtens ſchon in einigen Tagen trocknete, bereits ausgezogen war. 3) Der andere, in wäſſrigem Weingeiſt ſich aufgelöſte Theil erſchien klebrig, warm fadenziehend, kalt feſt, brüchig, und beſaß einen etwas bittern Geſchmack; dieſes deutet auf die geſchehene Mitanwendung eines, dem, auch bitter ſchmeckenden Copaivabalſam ähnlichen flüßigen, hart auftrocknenden, ſpröden Harzes, aus welchem der flüſſige Beſtandtheil, das ätheriſche Oel, durch welches das Wachs zugleich flüſſig gemacht und ſchneller zum Trocknen gebracht worden, ſchon während des Trocknens der friſchen Farben entſchwunden war und alſo nicht mehr bemerkt werden konnte. 4) Die Malerei war zwar oben, wegen der miterhärteten Farbenkörper und vielleicht auch wegen eines reinen harten Harzüberzuges [177]), ſchwierig zu ſchaben oder zu ſchneiden, je näher man aber dem Kreide-Gypsgrunde (den man vor dem Malen mit einigen dünnen Lagen von dem bloßen Harz-Wachs-Bindemittel überzogen haben wird, wie ſchon früher die Alten thaten) kam, deſto weicher, fettiger wurde die Maſſe, ſie war unten wie weiches Wachs zu ſchneiden und gab Spåne; dieſes zeugt weiter ſehr deutlich für Wachs als ein Beſtandtheil des Bindemittels. 5) Das Bindungsmittel wurde im Allgemeinen für ein harziges erkannt, glich dabei aber doch dem trüben gelben Wachſe; das Harz hatte alſo das Uebergewicht, obgleich auch das Wachs, ſeiner Fettigkeit ungeachtet, eine harzartige Subſtanz iſt; das Wachs hatte das Harz in der Miſchung durchdrungen, ihm ſeine Farbe mitgetheilt und war vermuthlich nicht gebleicht oder nicht gereinigt, ſondern enthielt noch den Eiweißſtoff, wovon es trübe und gelb war, vielleicht war auch das Harz von Natur gelblich. Das Uebergewicht von Harz entſtand, wie es ſcheint, dadurch, daß es, als von einem flüſſigen herrührend, das nöthige Wachs in ſich aufnehmen und doch noch flüſſig genug bleiben mußte, um damit eben ſo gut als mit Oel arbeiten zu können und gleiche Wirkung zu erzielen, weshalb denn auch »Viele das Gemälde für ein Oelbild angeſehen« haben. Vernehmen wir nun auch Roux's Beſchreibung der Wirkung dieſes Harzgemäldes: »Das Blau des Himmels auf dieſem Bilde iſt, beſonders in der

---

eine Temperamalerei iſt, wenn man dieſe letztere ganz unbeſtimmte, auf jede Art von Malerei paſſende Benennung beibehalten wollte — ſehr unvollkommen und ganz entbehrlich.

177) Die abgelöſte Farbe war auf der Oberfläche glänzend und am härteſten.

Nähe des Horizontes, leuchtend hell und ſo klar, wie es ein Claude Gelée (Lorrain) nicht ſchöner gemalt haben würde. Die ganze Kunſtdarſtellung iſt hell und man kann ſie beim Dämmerlichte noch deutlich erkennen. Ein zweites merkwürdiges, auch in der Winterſchen Gemäldeſammlung befindliches Bild iſt zwar auf andere Art, aber doch gewiß mit demſelben Bindemittel ausgeführt. Auch dieſes Gemälde, an welchem die Farben dünn aufgetragen ſind, iſt eben ſo wunderbar erhalten, als jenes; denn die Holztafel deſſelben wurde, wie am erſten Bilde, von Würmern ſehr angegriffen, während die Farben ihr völliges Feuer behielten. Nicht eine Spur von Nachdunkeln iſt an dieſem wie an jenem Gemälde zu bemerken. Es iſt ein coloſſal gemaltes weibliches Bruſtbild in Profil, das, wie man mir ſagte, der Herr Hofrath Hirt zu Berlin für eine Arbeit von Botticelli angegeben, und wovon er aus Vaſari nachgewieſen, daß daſſelbe die Großmutter von Leo X., Lucretia Tornabuoni, Mutter des Lorenz von Medicis des Großen, vorſtellt.« Die Bemerkung, daß die Farben beider Bilder ſich unverſehrt erhalten hätten, während die hölzernen Fundamente von Würmern ſehr angegriffen ſeien, erinnert unwillkührlich an den — für die auffallende Uebereinſtimmung oder die gleiche Dauer der Malerei ſprechenden — Bericht des Plinius, wonach auch an einem altgriechiſchen Gemälde die Holztafel zerſtört, die Malerei ſelbſt aber unverändert geblieben war. Jedermann ſieht ein, daß, wenn die Farben an dieſem alten Gemälde nicht auch ein ſo feſtes und fettiges Bindemittel, wie das aus aufgetrocknetem Copaivabalſam und Wachs iſt, ſondern ein Temperawaſſer zum Miſchmittel gehabt hätten, nothwendig mit der Zerſtörung der Tafel zugleich auch die Malerei ihren Zuſammenhang verloren gehabt haben oder von ſelbſt zerfallen ſein würde. —

Sechſtes Kapitel.

Ueber das Alter der Oelmalerei und die Verwandtſchaft der Eyck'ſchen Malerei oder der ſogenannten mittelalterlichen Oelmalerei mit der Harzmalerei.

Es iſt lange und vielſeitig darüber geſtritten worden: ob *Johann van Eyck* (auch Joh. van Brügge und Johannes Gallicus genannt, geboren[178]) zu Maaseyck in den Niederlanden,) die *Oelmalerei* erfunden habe, oder nicht. Wir behaupten nun und gedenken es auch zu erweiſen, daß dieſer berühmte Künſtler, welcher in der erſten Hälfte des 15ten Jahrhunderts für den vorzüglichſten Maler galt, dieſe Art Malerei, d. h. diejenige, wobei *blos* Oel die Farben band, *nicht* erfunden habe. Dagegen aber ſchreiben wir ihm die Erfindung einer viel *beſſern* Malerei zu, nämlich die der *Harz-Oel-Malerei*.

Der Erfinder der *Oelmalerei im buchſtäblichen Sinne des Wortes* kann J. v. Eyck darum nicht ſein, weil dieſer Letztere ſeine Erfindung zu Anfang des 15ten Jahrhunderts (um das Jahr 1410) gemacht hat, die Kunſt mit *bloßem Oel* zu malen aber viel älter iſt. *Leſſing's* Schrift (Braunſchweig, 1774) vom Alter der Oelmalerei aus dem *Theophilus Presbyter*, einem Mönche, welchen Leſſing für den großen teutſchen Maler *Tutilo*[179]) zu St. Gallen, der im 9ten Jahrhundert lebte, annimmt, enthält einige Stellen aus einer, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufgefundenen, merkwürdigen, in lateiniſcher Sprache verfaßten, Handſchrift (die, wie Leſſing verſichert, wenn auch nicht von Theophilus eigenhändig geſchrieben, doch als Abſchrift ſchlechterdings wenigſtens aus dem 11ten Jahrhundert ſein muß,) welche Stellen wir, ins Teutſche überſetzt, hier folgen laſſen. »18tes Capitel. *Von dem Rothanſtreichen der Thüren und*

---

178) Das Geburtsjahr iſt ſtreitig; das Todesjahr iſt 1445.

179) *Theophilus* und *Tutilo* iſt eins. In dem letztern Worte iſt der teutſche Name nur griechiſch ausgedrückt.

»dem Leinöle. Wenn Du aber Thüren roth anſtreichen willſt, ſo nimm Leinöl, welches »Du auf folgende Art zubereiteſt: Nimm Leinſaamen und röſte ſolchen in einem Tiegel »über Feuer, ohne Waſſer; darauf thue denſelben in einen Mörſer, zerſtoße ihn mit dem »Stößer, bis es ein ſehr feines Pulver wird, thue daſſelbe wieder in den Tiegel, gieße »mäßig Waſſer darauf und ſo zubereitet mach' es ſehr heiß. Nachher wickle dieſes in ein »neues Tuch (weiße Leinwand), lege ſolches in eine Preſſe, in welcher Oliven-, Nuß- »oder Mohnöl gepreßt zu werden pflegt, und auf dieſe Art wird auch jenes ausgepreßt. »Mit dieſem Oel zerreibe Mennig oder Zinnober auf einem Stein, ohne Waſſer, überziehe »die Thüren oder Tafeln, welche Du roth anſtreichen willſt, mit einem eingetauchten »Pinſel und laß es an der Sonne trocknen.« Es war alſo reines Oel und nicht ein Harz-Oel-Firniß, womit man die Farben anmachte. Freilich iſt hier noch blos von Anſtreichen die Rede Daß daſſelbe reine Oel aber auch zum Malen gebraucht wurde, erſehen wir aus dem 23ſten Capitel, obgleich dieſes die Ueberſchrift trägt: »Von den mit Oel und Harz zerriebenen Farben.« »Alle Arten Farben können mit derſel- »ben Gattung Oel zerrieben und aufgetragen werden, aber nur bei denjenigen Sachen, »welche von der Sonne getrocknet werden können, weil, ſo oft Du eine Farbe auftragen »wirſt, Du die andere nicht eher auftragen kannſt, bis die erſtere wieder trocken geworden »iſt, welches bei Gemälden ſehr langwierig iſt und Ueberdruß erregt. Wenn Du aber »Deine Arbeit und Werk beſchleunigen willſt, ſo nimm Harz, das aus dem Kirſch- oder »Pflaumenbaum quillt und tropfenweiſe herabfällt, thue es in ein irdenes Gefäß, gieße »hinlänglich Waſſer darauf, ſtelle ſolches an die Sonne oder im Winter über Kohlen, bis »das Harz flüßig wird, und vermenge es ſehr mit einem ſaubern runden Holze. Nachher »ſeihe es durch ein Tuch, zerreibe damit die Farben und trage ſolche auf. Alle Farben »und deren Miſchungen können mit dieſem Harz zerrieben und aufgetragen werden, mit »Ausnahme des Mennigs, Bleiweißes und des Karmins, welche mit Eiweiß zu zerreiben »und aufzutragen ſind.« Das bezeichnete gummi wurde demnach nicht mit dem Oel verbunden, was man nach der Ueberſchrift des Capitels hätte vermuthen können, ſondern jedes für ſich allein angewandt. Auch iſt Erſteres, wegen ſeiner Auflösbarkeit in Waſſer, kein wirkliches Harz, vielmehr nur ein Gummi; und folglich war die Malerei damit blos eine Art Gummi-Waſſermalerei. Das 25ſte Cap. jenes alten Manuſcripts ſpricht gleichfalls unzweideutig für den damaligen Gebrauch des Oels (Leinöls) ohne allen Zuſatz zum Miſchen unter die Farben: »Von der durchſichtigen Malerei. Es »giebt aber auch eine Malerei auf Holz, welche die durchſcheinende heißt und von Einigen »die goldene genannt wird, welche Du auf dieſe Art zuſammenſetzeſt: Nimm ein, weder »mit Leim überzogenes, noch auch mit Leim und Safranfarbe bemaltes, ſondern nur ein- »fach und reinlich polirtes, feines Zinnplättchen, bedecke damit die Stelle, welche Du auf »dieſe Art bemalen willſt. Nachher zerreibe die aufzutragenden Farben ſehr fleißig mit

»Leinöl, trage ſolche ganz dünn mit dem Pinſel auf und laß es trocken werden.« Das 22ſte Capitel ſetzt vollends außer Zweifel, daß man in jener früheren Zeit (lange vor v. Eyck) in der Oelmalerei lediglich nur mit ſolchen Farben, welche mit unvermiſchtem fetten Oel, namentlich mit Leinöl, angerieben waren, Gegenſtände der wirklichen Kunſtmalerei, z. B. Köpfe, Gewänder, vierfüßige Thiere, Vögel und Blumen, nach Belieben malte[180]. Indeß ſcheint es, daß man damals die Oelfarben, weil dieſelben ohne Einwirkung der Sonnenwärme gar zu langſam trockneten, gewöhnlich nur zur Aushülfe bei ſ. g. Tempera= (Waſſerfarben=) Gemälden benutzt, d. h. dieſe ganz oder blos theilweiſe damit laſirend übermalt habe, z. B. Teppiche und Gewänder, welches Cennino Cennini, der ebenfalls lange vor v. Eyck lebte[181]) ſogar als Regel angiebt[182]). Die trockene Waſſerfarbe der Untermalung ſolcher Bilder nahm das überflüſſige Oel der Uebermalung auf, und ſo konnten ſich dieſe Gemälde, obgleich bloßes Oel zu der letztern genommen wurde, doch viel beſſer erhalten, als in neuerer Zeit durchgängig mit reinem Oel gemalte. Abgeſehen von der Erhaltung, iſt aber bereits eine große Verſchiedenheit zwiſchen den Gemälden dieſer beiden vereinigten Arten und den bis auf den Grund mit Oelfarben gemalten Bildern, weil bei letztern die Untermalung ſchon viel verſchmolzener und kräftiger iſt, als bei jenen. Von dieſen reinen Oel=Gemälden ſcheinen aber dennoch jene älteren Künſtler, die das Oel nur roh zu gebrauchen wußten, ſo äußerſt wenige verfertigt zu haben, daß man davon keine, oder nur höchſt ſelten, mehr antrifft. Dagegen mag das Uebermalen von Tempera=Waſſer=Gemälden mit Oelfarben, die, wegen des darauf theilweiſe einziehenden Oels, auch ſchon beſſer trockneten, gebräuchlicher geweſen ſein. Da jedoch, wie bemerkt, dieſen Bildern noch viel an Schmelz und Kraft mangelte, und die Harz=Oelfarben des v. Eyck noch viel klarer, blühender waren, als die ältern rohen Oel=Farben, ſo mußten die von v. Eyck mit dem von ihm erfundenen Harz=Oel=Firniß ſowohl unter= als übermalten Bilder jene an Schönheit weit übertreffen. Während die frühern, nach der von Cennini ertheilten Regel verfertigten, Tempera=Oelbilder eine, die Uebergänge der einzelnen Töne nicht unmerklich genug verbunden zeigende, matte und kreidichte Untermalung zu den dünnen Oelfarben=Ueberzügen hatten, und die noch weit häufigeren reinen Tempera=Waſſerfarben=Gemälde gar keine Saftigkeit, Verſchmelzung und Glut der Farben zeigten, erſchienen nunmehr die Tinten der Untermalung der Harz=Oel=Ge=

180) Vergl. Dr. Waagen's Schrift über v. Eyck, S. 96 u. ff.

181) Cennini war ein Schüler des Agnolo Gaddi und dieſer der Großſchüler des Giotto. Letzterer lebte einige Jahrzehende nach Cimabue, deſſen Blüthezeit gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eintrat. J. v. Eyck machte ſeine Erfindung erſt zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

182) Dr. Waagen, über v. Eyck, S. 123.

mälde des v. Eyck ſchon verſchmolzen, ſaftig und feurig, — auf welcher ſchon ſo kräftigen und lebhaft wirkenden Unterlage dann die durchſichtigen Laſurfarben eine deſto vollkommenere ſchöne Wirkung thun konnten. Gleichwie ehemals bei den alten Griechen ſeit der Einführung der Laſuren in der Harz-Wachs-Malerei durch Apollodor, ſo konnte auch in der mittelalterlichen Harz-Oel-Malerei erſt ſeit v. Eyck, durch Anwendung (von Göthe erwähnter) ähnlicher Mittel, das Colorit ſeine höchſte, natürliche Schönheit, beziehungsweiſe Durchſichtigkeit und Klarheit, namentlich auch in den Schatten, wieder erhalten, was auch, nach allmähliger Ausbildung, endlich durch Tizian vollſtändig erreicht wurde, wie einſt durch Apelles. Eycks Harz-Oel-Bilder zeichneten ſich alſo vor den, von Andern gleichzeitig und ſeit der Mitte des 13ten Jahrhunderts ſehr häufig ins Daſein gerufenen, Temperawaſſer-Gemälden ohne und mit Oelfarbenüberzügen, welche letztere überdies nur höchſt ſelten vorkamen, nicht wenig vortheilhaft aus, ſo daß ſeine Erfindung allgemeine Bewunderung erweckte, der Kunſt einen ſehr bedeutenden Vortheil brachte und ihn ſelbſt mit großem Ruhm bedeckte. Wir kehren nun wieder zu unſerm Beweisſatze zurück: »daß man, ehe v. Eyck ſeine neue Technik einführte, zum Oelmalen wirklich nur bloßes Oel nahm,« und da hat denn ferner ſchon der Maler Cennini, deſſen wir bereits gedacht haben, in einer, von dem italieniſchen Gelehrten Herrn Tambroni 1821 herausgegebenen, lehrreichen Abhandlung über die verſchiedenen Arten zu malen[183]), und zwar in einem beſondern Abſchnitte über die Oelmalerei, gelehrt: »wie man das Leinöl entweder durch Kochen, beim Feuer, »oder indem man es einer großen Sonnenhitze ſo lange ausſetze, bis es zur Hälfte ſchwinde, »als Miſchmittel für alle Farben, mit Ausnahme des Weißen aus Kalk, tüchtig machen »könne; wie man mit dieſen Farben alsdann Fleiſchtheile, Gewänder, Berge, Bäume, »und was man nur immer wolle, machen möge, es ſei auf der Mauer, auf Holz, auf »Eiſen oder Stein; wie man endlich, ehe man wieder darüber komme, die Malerei einen »oder einige Tage trocknen laſſen ſolle. Die Weiſung, daß man das am beſten be»reitete Oel zu Florenz haben könne, läßt, wie Tambroni richtig bemerkt, ſchließen, »daß dieſe Art Malerei zur Zeit, als dieſes geſchrieben worden, ſchon längere Zeit dort »bekannt ſein mußte[184]).« Der einzige Unterſchied zwiſchen der Anweiſung des Theo»philus und der des Cennini beſteht darin: daß nach der erſtern das Leinöl ohne alle »weitere Zubereitung gebraucht, nach der andern aber das Oel vorher, wie angegeben, trock»nender gemacht wurde; im Uebrigen iſt hier, wie dort, lediglich von Oel (Leinöl), als »Farbenbindemittel die Rede. Ferner »wird die frühere Bekanntſchaft mit der Oel-Malerei in Italien noch durch eine Stelle in Lorenzo Ghiberti's (geb. 1378, † 1455) Ge-

183) Cennino di Cennini trattato della pittura Roma 1821.

184) Dr. Waagen über v. Eyck, S. 101.

ſchichte der Malerei in Italien (ſ. Cicognara, Storia della Scultura, wo der größte Theil jener Geſchichte abgedruckt iſt, Tom. 2. p. 99.) beſtätigt, woſelbſt er berichtet: daß ſchon Giotto in Oel gemalt habe[185].« Das 22. Heft der Meuſelſchen Miſcellaneen artiſtiſchen Inhalts, von 1784, enthält S. 211 — 220. einen, mit M. E. unterzeichneten Artikel über das Alter der Oelmalerei, worin ſolches noch weit höher hinausgerückt, als Leſſing mit Theophilus Presbyter gethan, und aus guten Gründen behauptet wird, daß ſchon die alten Teutſchen das Leinöl gekannt, und entweder Wachs= oder Leinölfarben zu dem Bemalen der, von Tacitus erwähnten, Kriegs=Schilder (wovon das Wort »Schilderei«, als gleichbedeutend mit »Malerei,« herzuſtammen ſcheine), genommen hätten. Bei dem Bringen der mit warmem Wachs vereinigten Farben auf die hölzernen Schilder hat der Verfaſſer nur das Bedenken, daß man von einem Gebrauche der Enkauſtik bei den alten nordiſchen Völkern nicht die geringſte Spur habe, und daß dieſes Verfahren, wie durch neuere Verſuche beſtätiget worden ſei, den Gemälden kein ſo lebhaftes und glänzendes Anſehn gebe, als die Oelfarben. Dieſes iſt allerdings wahr, weil reines Wachs als Farben=Bindungsmittel allzu körperlich iſt, und zudem ſcheint die Enkauſtik oder Griffel=Wachs=Malerei der Alt=Griechen nicht einmal in das römiſche Gebiet verpflanzt worden zu ſein, weil man auch in dieſem kein ſolches Griffelbild gefunden hat. Erwägt man aber, daß 1) die rohen Leinöl=Farben ſehr langſam trocknen; 2) immer etliche Tauſende von Deutſchen als irreguläre Truppen bei den römiſchen Armeen waren, das altdeutſche Volk ſich auch verſchiedener Provinzen des römiſchen Reiches auf längere Zeit bemächtigt hatte, und 3) die Römer mit der alt=ägyptiſch=griechiſchen Harzmalerei (Balſam=Wachs=Pinſelmalerei) vertraut waren, ſo iſt es am allerwahrſcheinlichſten, daß die Alt=Teutſchen zu den fraglichen Verzierungen der Schilder ihrer Krieger die lebhaften, glänzenden und bald feſt auftrocknenden, Harzfarben, deren Zubereitung ſie, bei ihrem ausgebreiteten Verkehr mit den Römern, von dieſen leicht erlernt haben können, gebrauchten. Der Anblick eines Heeres mit ſo ſchönfarbigen und glänzenden Schildern war natürlich vermögend, dem Tacitus die Bewunderung zu entlocken, welche derſelbe im 6. Kapitel von den Sitten der alten Teutſchen ausgedrückt hat. Die Kenntniß des Leinöls unter dieſem Volke leitet der Verf. davon ab, daß letzteres den Leinbau verſtand, wie man mit Grund aus einer Stelle des Tacitus ſchließen müſſe, wo es heißt, daß die teutſchen Weiber auch leinene Kleidungsſtücke getragen haben; wer nun denſelben den Leinbau gelehrt, von dem würden ſie auch gelernt haben, aus dem Leinſaamen das Oel zu preſſen. Durch die vorſtehende Zuſchreibung der Harzfarben zu den fraglichen Schildereien haben wir übrigens keineswegs den Alt=Teutſchen die Benutzung der Leinölfarben dazu abſprechen wollen, vielmehr iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß ſie ſich dieſer letztern ſchon lange bedienten, ehe ſie von den Römern in

185) Dr. Waagen über die Gebr. v. Eyck, S. 102.

die Benutzung der Harzfarben eingeweiht wurden. Das Harz, Wachs oder Oel aber müſſen ſie jedenfalls zu der Bemalung der Schilder gebraucht haben, weil es unvernünftig ſein würde, ihnen zu dieſem Behufe die ſo leicht verlöſchenden Waſſerfarben beizumeſſen. Man darf indeß annehmen, daß, wenn ſie die Farben mit Oel miſchten, dieſes damals noch nicht mit Harz zu einem Firniß gekocht wurde, als worüber alle Beweiſe fehlen, ſondern ſo wie es war gebraucht und die Schilder, welche, mit dem Käſeleim zuſammengeſetzt, gegen das Aufreißen geſichert waren, zum Trocknen an die Sonne geſetzt worden ſein werden. Herr Field endlich, gleichfalls mit uns darin übereinſtimmend, daß man vor der, um den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts erfolgten, Vervollkommnung der Oelmalerei durch J. v. Eyck, gleichwie eine geraume Zeit nachher, als die Eyckſche Harz-Oelmalerei in eine bloße Oelmalerei wieder übergegangen war, ausgepreßte Oele in ihrer einfachen, urſprünglichen Beſchaffenheit oder ſpäter nur mit ſolchen Zuſätzen, welche deren Trocknen befördern, oder vielleicht das Einkochen derſelben angewandt habe, und geht ſodann hinſichtlich des Alters dieſer Oel-Anwendung noch viel weiter zurück, indem er in ſeiner Chromatographie (Weimar, 1836) S. 194 und 195 äußert: »Es läßt »ſich annehmen, daß dies Verfahren weit älter geweſen. Vitruvius erzählt: die Grie»chen und Römer hätten es bei Werken angewandt, die Wind und Wetter ausgeſetzt »waren, und einer der älteſten griechiſchen Maler, Protogenes, war ſeiner Profeſſion »nach urſprünglich ein Schiffmaler; es läßt ſich aber ſchon aus der Exiſtenz dieſes Metiers »annehmen, daß Oel und Firniß zu den Farben angewandt worden ſei, da Wachs allein »dieſelben vor der Einwirkung des Seewaſſers nicht hinreichend ſchützen konnte. Daß die »alten Aegyptier den Flachs kannten und den Leinſaamen als Nahrungsmittel anwandten, »bezeugt Plutarch in ſeiner Abhandlung über Iſis und Oſiris. Wir ſchließen daraus, »daß die alten Aegyptier und Griechen mit dem Leinöl und, bei ihrem warmen Clima, »mit deſſen Eigenſchaft, trocken zu werden, bekannt geweſen ſein müſſen. Findet ſich auch »keine authentiſche Nachweiſung darüber, ſo dürfen wir deßhalb nicht gleich einen Schluß »auf die Entdeckung dieſer Dinge in neuerer Zeit machen. Was die neuere Zeit anbetrifft, »ſo haben Walpole und Andere Beweiſe beigebracht, daß man lange vor van Eyck in »England in Oel gemalt hat, und Raspe hat ſich in ſeiner Schrift: »Ueber die Ent»deckung der Oelmalerei« (On the discovery of oil-painting, 4to 1781.), weitläufig »über dieſen Gegenſtand ausgeſprochen.« Wenn Vitruv den Gebrauch von Oelfarben berührt, ſo dürfen wir aus dem Beifügen, daß dieſe Anwendung bei Werken, welche der Witterung ausgeſetzt waren, vorgekommen ſei, folgern, daß ſich dieſes nicht auf Gemälde, ſondern nur auf Anſtriche, wie ſolche noch jetzt bei mancherlei Gegenſtänden Statt finden, bezieht. Und widerſtand reines Wachs dem Seewaſſer nicht hinreichend, ſo konnte das, weniger dauerhafte Oel die Farben an den Schiffen noch viel weniger gegen die Einwirkung dieſes Waſſers ſchützen. Um aber den Farben Harz beizubringen, wel-

ches den Widerſtand erſt vollſtändig machte, dazu bedurfte es gerade keines fetten Oels zum nothwendigen fetten Beſtandtheile des Bindemittels; Wachs konnte eben ſo gut mit Harz verbunden, am Feuer geſchmolzen und durch flüchtiges Oel genügend flüſſig erhalten werden, auch ſagt ja Vitruv ausdrücklich: Ceram punicam igni liquefactam paulo oleo temperant atque seta inducunt (ſie ſchmelzen das puniſche Wachs über dem Feuer, vermiſchen es mit etwas Oel und tragen es mit dem Pinſel auf); dieſe Wachsmalerei mit dem Pinſel wurde von den Alten nur bei dem Bemalen der Schiffe gebraucht[186]); puniſches Wachs aber war höchſtwahrſcheinlich nicht gereinigtes Wachs allein, wie Einige glauben, ſondern vermuthlich eine härtere und dauerhaftere Maſſe aus Wachs und Harz, und das Oel ein ätheriſches; und daß noch die Neugriechen die mit Pech ausgefüllten Fugen der Schiffe mit einer harzigen Farbe überſtreichen[187]), ſcheint uns eine Ueberlieferung des Mitgebrauchs von Harz bei der Schiffmalerei der Alten zu ſein und insbeſondere zu beſtätigen, daß Harz dem Wachſe beigemiſcht war oder daß letzteres deshalb puniſch genannt wurde. Konnten die mit reinen Oelen gemalten Bilder nicht einmal ein Paar Jahrhunderte ohne Reißen, Schwärzen und theilweiſes Verbleichen der Farben bleiben, — wie wäre es da möglich geweſen, daß die altägyptiſchen Malereien, ſogar nach Verlauf von Jahrtauſenden, jetzt noch, durch Nichtgeriſſenſein, ſowie durch Friſche, Helligkeit und Klarheit der Farben, wie neu erſcheinen, wenn dieſelben nicht mit Harz und Wachs, ſondern mit Leinöl ausgeführt worden wären! — — Wenn gleich demnach die Alten aus guten Gründen die Oel-Malerei nicht getrieben haben, wie Herr Field vermuthet, ſo wird doch durch die übrigen angeführten unwiderleglichen Zeugniſſe die von uns aufgeſtellte Behauptung, daß J. v. Eyck das Miſchen und Auftragen der Malerfarben mit purem Oel nicht eingeführt habe, ſolcher Gebrauch vielmehr viel älter, aber auch nur von geringer Bedeutung ſei, ſattſam begründet erſcheinen.

Zur Erweiſung unſeres zweiten Satzes: daß v. Eyk die, für die Kunſtgeſchichte ungleich bedeutender gewordene, Erfindung der Harz-Oel-Malerei gemacht habe, mag nun folgendes dienen. Vorerſt iſt nöthig, den Inhalt des uns über Eyck's Erfindung Ueberlieferten in's Andenken zu rufen, zu welchem Ende wir die deßhalbige ſchätzenswerthe Mittheilung des Herrn Dr. Waagen hier aufzunehmen uns erlauben: »Die älteſte und ausführlichſte Nachricht, welche dem J. v. Eyck die Erfindung der Oelmalerei zuſchreibt, befindet ſich beim Vaſari, in der Lebensbeſchreibung des Antonello von Meſſina[188]). Wir ſetzen hier eine treue Ueberſetzung her. Er erzählt daſelbſt zu Anfange, wie die Malerei in

186) S. Hirt's Geſch. d. bild. Künſte bei den Alten S. 164.

187) S. Dr. Roux's erſtes Heft über »die Farben, S. 58.

188) Band 1. S. 282 ff.

tempera*) ſeit der Zeit des Cimabue die einzig übliche geweſen wäre, und obſchon die Künſtler in Italien, Frankreich, Spanien, in Deutſchland und den Niederlanden wohl eingeſehen, daß ihre Bilder in dieſer Art immer einer gewiſſen Lebhaftigkeit und Verſchmelzung der Farben, ſo wie der gehörigen Haltbarkeit entbehrten, auch deßhalb ſich alle Mühe gegeben hätten, dieſen Mängeln auf irgend eine Weiſe abzuhelfen, doch alle dieſe Verſuche immer ohne den erwünſchten Erfolg geblieben wären. Dann fährt er fort: »Als die Sa-
»chen ſo ſtanden, lebte in Flandern Johann van Brügge, ein Maler, der wegen der
»großen Erfahrenheit, welche er in ſeiner Kunſt erlangt hatte, in jenen Gegenden ſehr ge-
»ſchätzt war. Derſelbe legte ſich darauf, Verſuche mit verſchiedenen Arten von Farben an-
»zuſtellen; und als Einer, der an der Chemie Gefallen fand, beſchäftigte er ſich, vielerlei
»Oele zu bereiten, um Firniſſe und andere Dinge nach Art der feinen Köpfe (i cervelli)
»zu machen, wie er denn einer war. Da er nun einmal große Mühe verwandt hatte, ein
»Gemälde auf Holz zu malen, gab er ihm, nachdem er es mit vielem Fleiße geendigt
»hatte, den Firniß, und ſtellte es, wie es üblich war, zum Trocknen in die Sonne; aber
»ob nun die Hitze zu ſtark ſein mochte, oder ob die Breter ſchlecht zuſammengefügt waren,
»die Tafel öffnete ſich unglücklicherweiſe, wo die Breter zuſammenſtießen. Da Johann den
»Schaden ſah, welchen ihm die Sonnenhitze verurſacht hatte, dachte er darauf, es ſo ein-
»zurichten, daß die Sonne ihm niemals wieder in ſeinen Werken ein ſo großes Unheil
»anſtiften könnte. Solchermaßen, da er nicht weniger des Firniſſes, als des Arbeitens in
»tempera überdrüſſig geworden, fing er an, darauf zu denken, wie er eine Weiſe finden
»möchte, einen Firniß zu bereiten, der auch im Schatten trockne, ſo daß er ſeine Gemälde
»nicht mehr der Sonne auszuſetzen brauchte. Als er darauf mit vielen Subſtanzen, rein
»und gemiſcht, Verſuche angeſtellt hatte, fand er am Ende, daß das Lein- und Nußöl
»unter ſo vielen, welche er unterſucht hatte, diejenigen wären, welche am leichteſten von allen
»trockneten. Dieſe nun, mit andern von ſeinen Gemiſchen (misture) gekocht, gaben ihm
»den Firniß, welchen er, ja alle Maler in der Welt, lange Zeit ſo ſehnlichſt begehrt hat-
»ten. Nachdem er noch mancherlei Verſuche angeſtellt hatte, ſah er, daß das Anmachen
»der Farben mit dieſen Arten von Oel für dieſelben ein ſehr dauerhaftes (forte) Miſch-
»mittel (tempera) abgab, welches getrocknet, nicht allein das Waſſer weiter nicht zu

---

*) »Ohne uns auf die ſonſtigen Bedeutungen, welche das Wort tempera im Italieniſchen hat, einzulaſſen, ſagen wir hier nur, daß es, von der Malerei gebraucht, eigentlich jede Flüſſigkeit bedeutet, mit welcher der Maler die trockenen Farben vermiſcht, um ſie vermittelſt des Pinſels auftragen zu können, und demnach mit Miſchmittel überſetzt werden könnte; daß außerdem aber noch die von der Mitte des 13ten, bis gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts in Italien ſehr häufig angewandte Art von Malerei, bei welcher man die Farben mit verdünntem Eigelb und aus Pergamentſchnitzeln gekochtem Leim miſchte, κατ' ἐξοχὴν die Malerei a tempera genannt wurde.«

»fürchten brauchte, ſondern die Farben zugleich ſo glühend machte, daß es ihnen ganz allein »und ohne Firniß einen Glanz ertheilte. Das, was ihm am bewunderungswürdigſten »ſchien, war, daß es ſich unendlich viel beſſer mit den Farben vereinigte, als die tempera »(d. h. Eigelb und feiner Leim.) Ueber ſolche Erfindung war Johann, wie es ſich wohl »denken läßt, ſehr erfreut; er legte Hand an viele Arbeiten und erfüllte alle jene Gegenden »mit einem unglaublichen Wohlgefallen daran; zugleich gereichte ihm dieſes zu großem »Nutzen, da die von Tage zu Tage gewonnene Erfahrung ihm zu Hülfe kam, ſo daß er »immer größere und beſſere Werke zu machen anfing.« Außerdem ſagt Vaſari noch kurz in der Einleitung*): »Die Oelmalerei war eine ſchöne Erfindung, und für die Kunſt der »Maler ein großer Gewinn. Der erſte Erfinder derſelben war Johann van Brügge.« Endlich erwähnt er an einem dritten Orte**), daß dieſe Erfindung um das Jahr 1510 gemacht worden ſei. Dieſes iſt ein Schreib- oder Druckfehler, den ſchon Guicciardini***) in ſeiner Beſchreibung der Niederlande in 1410 ändert, womit auch van Mander†) übereinſtimmt. — Aus dieſen Stellen iſt alles gefloſſen, was ſeitdem in faſt unzähligen Büchern über die Erfindung der Oelmalerei durch Johann van Eyck geſagt worden iſt[189]).« Jene Thatſache, daß ſchon geraume Zeit vor v. Eyck mit Farben, die blos Oel zum Bindemittel hatten, gemalt worden, oder daß derſelbe dieſe eigentliche Oel-Malerei nicht erfunden hat, wird mit der vorſtehenden Erzählung des Vaſari: daß J. v. Eyck der Erfinder der Oelmalerei ſei,« nicht mehr im Widerſpruche erſcheinen, wenn man nur annimmt, daß dieſer Schriftſteller die von v. Eyck erfundene Harz-Oel-Malerei kurzweg Oelmalerei nennt. Zu ſolcher Annahme iſt man um ſo mehr berechtigt, da ja ſogar auch jetzt noch diejenige Art Malerei, wobei die Farben mit einem Firniſſe aus Harz und Oel aufgetragen worden, ſchlechthin Oelmalerei genannt wird. Betrachten wir nun Vaſari's Erzählung auch ſpeziell. Wenn derſelbe unter der Temperamalerei wirklich *blos eine Waſſermalerei*, wobei Feigenmilch, Eigelb, Eiweiß, Leim oder Gummi Farbenträger war, verſteht, was ſich, abgeſehen auch von dieſer gewöhnlichen Bedeutung des Wortes »tempera,« ſchon aus dem Beifügen, »daß die Künſtler immer eine gewiſſe Lebhaftigkeit und Verſchmelzung der Farben, ſowie die gehörige Haltbarkeit vermiſſet hätten,« als ausgemacht annehmen läßt, ſo war er von dem Sachverhalt nicht völlig unterrichtet, indem er ſagt, »daß ſeit der Zeit des Cimabue die Malerei in tempera die *einzig übliche* geweſen ſei.« Denn wir wiſſen nicht nur aus dem Vorhergehenden, daß wenigſtens ein Nach-

*) Band 1. S. 49.

**) S. Bd. 3. S. 268.

***) S. S. 97.

†) S. Bl. 123 B.

189) S. den Abſchnitt 3. in dem Buche des Hrn. Dr. Waagen über die v. Eyck.

folger des Cimabue, nämlich Giotto (der einige Jahrzehende nach Cimabue und ungefähr hundert Jahre vor v. Eyck lebte), auch ſchon das Oel zum Malen, ſei es auch blos zum Laſiren ſeiner mit Temperawaſſerfarben angelegten Bilder, gebraucht haben ſoll, was auch gar nicht unwahrſcheinlich iſt, da man ebenwohl aus Obigem beſtimmt weiß, daß bereits längere Zeit vor Cimabue und Giotto Lein=Oel zu einem Farbenmiſchmittel verwendet wurde; ſondern wir wollen ſogar auch einen Grund dafür anführen, daß ſelbſt Joh. v. Eyck ſich des Oels auf die ſo eben angeführte Weiſe gleichfalls noch bedient hat, ehe er ſeine Harz=Oel=Malerei erfand. Vaſari ſagt nämlich ausdrücklich: Joh. v. Eyck habe das Gemälde, welches ihm die Veranlaſſung zur Erfindung ſeiner neuen Art Malerei gegeben, »zum Trocknen in die Sonne geſtellt, wie es üblich geweſen ſei.« Da nun gerade dieſer Gebrauch ſchon zu Theophilus Presbyter's Zeit hinſichtlich der mit Leinölfarben angeſtrichenen und bemalten Tafeln ebenfalls beſtand, — wie aus den Worten des 18ten Capitels: »laß es an der Sonne trocknen,« ſowie aus einer Stelle des 23ſten Capitels, wonach dieſe Farben, weil ſonſt das Trocknen derſelben allzu langſam von Statten ging, »nur bei denjenigen Sachen, welche von der Sonne getrocknet werden konnten,« zu gebrauchen waren, — ſich ergibt, ſo ſchließen wir hieraus, daß auch v. Eyck ſich der ſo langſam trocknenden Oelfarben zu jenem Bilde bedient habe, und zwar alſo, daß er daſſelbe, gemäß der von Cennini gegebenen Vorſchrift, nachdem es mit Tempera=Waſſerfarben untermalt war, mit den Oelfarben laſirend vollendete. Mag nun aber auch das Oel als bloßer Ueberzug angewendet worden ſein, ſo war es doch immer Oel, deſſenwegen er das Gemälde der Sonnenhitze ausſetzte; zum Trocknen von Waſſerfarben oder eines Firnißüberzuges aus Harz, das an der Luft bald erhärtet, bedurfte er derſelben nicht. Indeß waren freilich auch dergleichen mit Oelfarben=Laſuren oder wohl gar blos mit Oel überzogene Temperawaſſergemälde bei weitem nicht ſo lebhaft, verſchmolzen und haltbar, als die, ſpäter entſtandenen, reinen Harz=Oel=Bilder des v. Eyck u. A., weßhalb jenen frühern Temperawaſſermalereien mit Oelfarben=, oder Oel=Ueberzügen allerdings »eine gewiſſe Lebhaftigkeit und Verſchmelzung der Farben, ſowie die gehörige Haltbarkeit« mangelte. So lebhaft waren dieſe Bilder nicht, weil das Oel die bereits aufgetragenen und ſchon mit einem Bindemittel verſehenen Temperafarben nicht genugſam durchdringen konnte (weßhalb man eben die Sonnenwärme zum Trocknen des, großen Theils oben ſtehen gebliebenen, Oels nöthig hatte); — ſo verſchmolzen nicht, weil die Untermalung beziehungsweiſe[190]) das ganze Bild blos mit den, zu ſchnell getrockneten, Waſſerfarben ausgeführt war, — und nicht ſo haltbar, weil letztere durch Waſſer wieder aufgelöſt wurden, und, wenn dieſelben mit

190) Wie bei ſolchen Gemälden, welche nur einen Ueberzug von Oel als eine Art Firniß hatten.

Oelfarben oder mit reinem Oel überzogen waren, das Oel allmählig immer trüber wurde, ſammt den Farben, die es berührte, ſchwärzte und ſich endlich ganz zerſetzte. Die mit dem von v. Eyck zuerſt bereiteten Firniß aus Harz und Oel aufgetragenen Farben nahmen ſich dagegen wegen der bleibenden glasartigen Klarheit des Harzes natürlicherweiſe heiterer und klarer aus, und da dieſer Firniß auch an kalten Orten gut trocknete, ſo konnten mit demſelben ſowohl die feinſten Laſuren ausgeführt, als auch — die Tinten der Untermalung ſanft ineinander vertrieben werden, ſo daß das Ganze, wie in der Natur, gleichſam hingegoſſen ſchien; zugleich war dieſe letztere Art Malerei durch das Harz viel dauerhafter, welches J. v. Eyck, »als Einer, der an der Chemie Gefallen fand,« ſehr wohl einſah; außerdem hatte derſelbe durch den, auch im Schatten gut trocknenden, gekochten Harz-Oel-Firniß, als alleinigen Farbenträger, nebenbei den Zweck erreicht, »daß er ſeine Gemälde nicht mehr der Sonne auszuſetzen brauchte.« Das Ende der von v. Eyck mit »vielen Subſtanzen« (worunter man nicht blos Oel verſteht) angeſtellten Verſuche war keinesweges etwa die gewonnene Ueberzeugung, »daß das Lein- und Nußöl von allen die am leichteſten trocknenden ſeien,« ſondern die Gewinnung eines Harz-Oel-Firniſſes aus dem Zuſammenkochen ſolchen Oels »mit andern von ſeinen Gemiſchen (misture),« mit Harz, von deſſen wirklichem Gebrauche wir uns in der Folge immer mehr überzeugen werden. Nicht das reine Oel, ſondern erſt dieſer Harz-Oel-Firniß war das »ſehr dauerhafte Miſchmittel (forte tempera).« Der von Vaſari hier gebrauchte Ausdruck »tempera« rechtfertigt, beiläufig geſagt, noch mehr, daß wir dieſes ſo bedeutungsvolle Wort auch für die Harz-Wachsmalerei der Alten in Anſpruch genommen haben, und gibt unſerer Meinung Gewicht, daß ſich »Miſchmittel« (tempera) nicht lediglich auf die Vermiſchung der Farben mit ſolchem, ſondern zunächſt auch auf die Zuſammenmiſchung verſchiedener Stoffe zu einem Farbenbindemittel beziehet. Eycks ſo gewonnener Firniß, allen Farben des Gemäldes beigemengt, und getrocknet, ſchützte dieſes bis auf den Grund gegen das Waſſer, vor welchem man ſich bei den früher mit Waſſerfarben untermalten Bildern, ungeachtet des Oelfarben- oder Oel-Ueberzuges, zu fürchten hatte, da hierbei ſchon eine Benetzung der Oberfläche mit Waſſer die Farben unter dem dünnen Oelhäutchen erweichte. Ferner machte das gefundene Miſchmittel »die Farben zugleich ſo glühend, daß es ihnen ganz allein und ohne Firniß einen Glanz ertheilte,« denn daſſelbe beſtand aus, mit Oel zuſammengeſchmolzenem, Harz, welches die damit abgeriebenen Farben völlig und gleichmäßig durchdrang und gleichſam wie in einer ſchön durchſichtigen hellen Glastafel ſchwebend erhielt. Allerdings war dieſe — ſo zu ſagen, eine Art von Verglaſung, auf welcher eben die Glut und der Glanz des Colorits beruhen, bewirkende — Vereinigung des harzöligen Bindemittels mit den Farben unendlich inniger und wirkungsvoller, als bei der Temperawaſſer-Malerei die Verbindung des Eigelbes, Leimes ꝛc. mit dem Farbenpulver, daher es auch natürlich war, daß v. Eyck ſich darüber am meiſten

wunderte. Seine Erfindung war alſo in der That ſehr erfreulich und es konnte nicht fehlen, daß er durch ſeine Harz=Oelgemälde »alle jene Gegenden«, in denen man zur Zeit gewöhnlich nur Temperawaſſerfarben=Gemälde ohne und mit blos theilweiſer Anwendung von Oelfarben fertigte, »mit einem unglaublichen Wohlgefallen daran erfüllte.« Die derzeitigen Maler ſahen und rochen zwar recht gut, daß dabei Oel (mit) angewendet ſei, womit ſie ja auch ſchon längſt, auf die angedeutete Weiſe, malten, dennoch aber ſtanden ihre Gemälde denen des v. Eyck ſo ſehr weit nach. Wie dieſes zuging, haben wir hoffentlich genügend erläutert. Um ſo lebhafter wurde nun ihr Wunſch, hinter ſein Geheimniß zu kommen, und dieſe Sehnſucht bewog den Antonello von Meſſina, ſogar die weite Reiſe nach Flandern, wo J. v. Eyck ſich aufhielt, zu unternehmen, um von demſelben ſolch' ſchätzbares Geheimniß zu erforſchen. »Die Erzählung des Vaſari von ihm (dem Antonello), welche ſich unmittelbar an das oben aus demſelben Mitgetheilte anſchließt, lautet — wie Herr Dr. Waagen anführt — in einer Ueberſetzung des uns hier Weſentlichen folgendermaßen: »Als nach nicht langer Zeit der Ruf von der Erfindung des Johann »nicht allein in Flandern, ſondern in Italien und viele andere Theile der Welt ſich verbreitet »hatte, wurden die Künſtler von der größten Begierde erfüllt, zu erfahren, auf welche Weiſe »er ſeinen Werken eine ſo große Vollkommenheit ertheilte. Da ſie ſeine Werke ſahen, und »doch nicht wußten, was er dabei anwendete, waren ſie gezwungen, ihn zu erheben und »unſterbliches Lob zu ertheilen, und doch wieder zu beneiden, indem ſie für ihre Bilder »daſſelbe gewünſcht hätten, er aber eine Zeitlang es nicht wollte, daß ihn Jemand arbeiten »ſähe, oder daß er irgend Einem das Geheimniß gelehrt hätte. In ſeinem Alter machte er »jedoch Rogier von Brügge deſſelben theilhaftig, welcher es dann ſeinem Lehrling Auſſe »und den Andern mittheilte, von denen die Rede iſt, wo von der Oelmalerei gehandelt »wird*). Doch obgleich die Kaufleute ſolche Bilder an ſich brachten, und ſie in der »ganzen Welt an Fürſten und große Herren mit gutem Vortheil verſandten, blieb die »Sache bei alledem nur in Flandern bekannt; und wenn auch dieſe Malereien jenen ſtrengen Geruch von den mit Oel gemiſchten Farben an ſich hatten, beſonders wenn ſie neu »waren, ſo daß es möglich ſchien, die Art ihrer Malerei zu erkennen, wurde dieſelbe doch »in einem Zeitraume von vielen Jahren nicht entdeckt. Als einige Florentiner, die in Flandern und Neapel Handel trieben, dem Könige Alfons dem Erſten von Neapel ein Oelgemälde mit vielen Figuren von der Hand des Johann von Brügge geſchickt hatten, welches wegen der Schönheit der Figuren und wegen der neuen Erfindung im Colorit von »dem Könige ſehr hoch gehalten wurde, eilten die Künſtler, ſo viel ihrer im Reiche waren, »herbei, um es zu ſehen, und es wurde von allen höchlich geprieſen. Um dieſe Zeit lebte

*) S. die Einleitung S. 49.

»Antonello von Meſſina, ein Mann von aufgewecktem Geiſte und ſehr wohl in ſeiner Kunſt »erfahren. Er hatte ſich mehre Jahre zu Rom der Zeichnung befleißigt, war darauf zuerſt »nach Palermo gegangen und hatte lange Zeit dort gearbeitet, endlich aber war er wieder »nach Meſſina zurückgekehrt, wo er die gute Meinung, welche man von ſeiner Kunſt dort »hegte, durch ſeine Werke befeſtigte. Als derſelbe einſt in ſeinen Angelegenheiten nach Nea» »pel reiſte, hörte er dort von jenem Oelgemälde des Johann von Brügge, welches dem Kö= »nige Alfons geſchickt worden, und auf eine Weiſe in Oel gemalt wäre, daß man es wa= »ſchen könnte, daß es jeder Erſchütterung widerſtände, und jede Vollkommenheit in ſich »ſchließe. Die Lebhaftigkeit der Farben, die Schönheit und Verſchmelzung dieſer Malerei »machten ſolchen Eindruck auf ihn, daß er mit Hintanſetzung jedes andern Geſchäfts nach »Flandern ging. In Brügge angekommen, gewann er die vertrauteſte Freundſchaft des Jo» »hann von Brügge, indem er demſelben viele Zeichnungen italieniſcher Meiſter und andere »Dinge ſchenkte. Durch dieſe Gaben, durch die Neigung zum Antonello und durch die »Erwägung, wie er doch ſchon alt ſei, fühlte ſich Johann bewogen, es geſchehen zu laſſen, »daß Antonello ſeine Art in Oel zu malen ſahe. Derſelbe wich nun nicht mehr von dem »Orte, bis er dieſe Art zu malen, wornach er ſo begierig geweſen, auf das Beſte gelernt »hatte. Nicht lange darauf, als Johann geſtorben, kehrte er aus Flandern zurück, um »ſein Vaterland wieder zu ſehen und Italien eines ſo nützlichen, ſchönen und bequemen Ge= »heimniſſes theilhaft zu machen; und nachdem er wenige Monate in Meſſina zugebracht, »ging er nach Venedig, woſelbſt ihm die Lebensweiſe ſo zu Sinne war, daß er dort ſeine »übrige Lebenszeit zubrachte. Hier malte er viele Bilder in Oel nach der in Flandern er= »lernten Art, welche um dieſentwillen ſehr geſchätzt wurden und in den Häuſern der Edlen »dieſer Stadt zerſtreut ſind. Wenige Monate nach ſeiner Ankunft daſelbſt, lehrte er ſeine »Kunſt dem Dominico Venetiano, einem Maler, welcher ihm alle mögliche Freund= »ſchaft erwieſen hatte. Da man ihm von der Signoria einige Arbeiten aufgetragen, ſtarb »er, ehe er noch Hand daran gelegt hatte, in einem Alter von 49 Jahren [191]).« Bei den aufgezählten Vortheilen, welche der Harz=Oelmalerei des Johann v. Eyck (v. Brügge) ei= gen waren, iſt es leicht erklärlich, daß die Harz=Oelgemälde deſſelben ſo ungemein gefielen und von den Malern mit um ſo größerer Verwunderung und Wißbegierde angeſtaunt wur= den, da ſie eine gewiſſe unverkennbare Aehnlichkeit mit Oelgemälden hatten, dennoch aber nicht mit gewöhnlichen Oelfarben nachgeahmt werden konnten, um ſo weniger, wenn man mit Waſſerfarben untermalte, wodurch ſich jene Vollendung, Verſchmelzung und glühende Farbenpracht nicht bewerkſtelligen ließ. Daß die Oelmalerei im engern Sinne, welche man bezeugtermaßen ſchon Jahrhunderte früher kannte und erſt mit ungereinigtem, dann mit ge=

191) S. Dr. Waagen: Hubert und Johann van Eyck, S. 102 — 106.

reinigtem Oel, Theils iſolirt, Theils in Verbindung mit der, dem gemeinen Begriffe nach, bezeichneten Temperamalerei, obgleich auf beiderlei Weiſe, aus bekannten Urſachen, nur ſelten betrieb, noch zu den Lebzeiten des J. v. Eyck ausgeübt wurde oder wenigſtens bekannt war, ehe dieſer die Harz-Oelmalerei ermittelte, das hätte man ſelbſt von Vaſari, aus vorerwähnter Lebensbeſchreibung des Antonello erfahren können, wenn man nicht immer geglaubt hätte, v. Eyck habe die Oelmalerei überhaupt zuerſt erfunden und Vaſari lege ihm dieſe Erfindung in ſolchem Umfange bei. Vaſari konnte uns Jenes nicht deutlicher zu erkennen geben, als durch die auf Eyck's Zeit angewandte Vergleichung der (Harz-Oel-) Gemälde dieſes Meiſters mit gewöhnlichen Oelgemälden; wir wiederholen ſeine deßhalbigen Worte, welche alſo lauten: »und wenn auch dieſe Malereien jenen ſtrengen Geruch von den mit »Oel gemiſchten Farben an ſich hatten, beſonders wenn ſie neu waren, ſo daß es »möglich ſchien, die Art ihrer Malerei zu erkennen, wurde dieſelbe doch in einem Zeitraume »von vielen Jahren nicht entdeckt.« Er will hiermit offenbar nichts Anderes ſagen, als: Man merkte ſchon damals recht wohl an dem Geruche, ſo gut wie man ſolches den Gemälden anſah, daß zu deren Fertigung Oel benutzt worden ſei; und da man dieſes einmal wußte, ſo wäre es faſt unbegreiflich geweſen, wenn man damit nicht zugleich die Eyck'ſche Art von Malerei ſollte errathen haben, wenn Eyck nichts weiter als Oel zum Farbenbindemittel gebraucht hätte; aber eben dieſes Weitere, nämlich das Harz (welches man, als an ſich geruchlos, oder, wenn es fremde riechende Stoffe enthielt, doch den ſtärkern Oelgeruch nicht hinderte, beſonders als es, wie in einem fertigen Bilde, ſchon erhärtet war) und deſſen Zuſammenkochen mit Oel zu einem Firniße war es, was dennoch die Entdeckung verhinderte. Im völligen Zuſammenhange oder in Uebereinſtimmung mit dieſer Deutung ſteht auch folgende Bemerkung deſſelben Schriftſtellers: »Hier malte er viele Bil»der in Oel nach der in Flandern erlernten Art.« Hätte es nicht noch eine andere Art Oelmalerei, als die Harz-Oelmalerei, welche v. Eyck in Flandern (in den Niederlanden) übte, gegeben, ſo würde Vaſari ſeinem Berichte, daß Antonello darauf in Venedig »viele Bilder in Oel gemalt habe,« gewiß nicht noch die Worte angehängt haben, »nach der in Flandern erlernten Art. Dieſer Nachſatz ſoll übrigens zugleich auch noch das ausdrücken, daß jede dieſer beiden Arten von Oelmalerei (denn die Harz-Oelmalerei pflegte man ebenfalls Oelmalerei zu nennen) auf eine beſondere Weiſe behandelt oder angewendet wurde. Eben darum heißt es von dem Gemälde des Johann van Eyck, welches dem Könige Alphons überreicht worden war, »es wäre auf eine Weiſe in Oel gemalt, daß man es waſchen könnte, daß es jeder Erſchütterung widerſtände und jede Vollkommenheit in ſich ſchließe.« Früher pflegte man, wie geſagt, die mit bloßem Oel vermengten Pigmente — weil ſonſt, wegen des zu ſchwierigen Trocknens derſelben, die Ausarbeitung der Gemälde in Oel viel zu langſam von der Hand ging ꝛc. — in der Regel auf eine Untermalung von Tempera-Waſſerfarben zu ſetzen; da letztere aber nicht waſſerfeſt waren, ſo durfte man dergleichen halbe Oelgemälde

nicht, oder nur flüchtig, waſchen, um eine theilweiſe Erweichung der Waſſerfarben und ein Blaſenwerfen der Oelfarben über ihnen zu verhindern; bei Bildern dieſer Art von einem gewiſſen Alter, an denen die Oelfarben ſchon durch unzählige Ritzchen geſpalten waren, mußte das Abwaſchen ganz vermieden werden. Ferner war die Paſte dieſer Gemälde, obgleich ſie oben aus Oelfarben beſtand, unten durch die Waſſerfarben, womit man wahrſcheinlich ziemlich dick, etwa wie in Gouache, untermalt hatte, ſo dürre, daß, beſonders wenn ſolche Bilder ſchon alt und auch die Oelfarben ausgedörrt und hierdurch geritzt waren, die Pigmente ſich leicht theilweiſe vom Grunde ablöſeten, wenn das Bild etwas ſtark erſchüttert wurde. Und ſodann war dieſe Waſſer-Oelmalerei auch in jeder andern Hinſicht zu unvollkommen, als daß ſie zu einer nur einigermaßen vollkommenen Abbildung der Natur getaugt hätte. Ungleich beſſere Dienſte leiſtete die Eyck'ſche Harz-Oelmalerei; denn dieſelbe gewährte nicht blos größere Bequemlichkeit und Geſchwindigkeit in der Ausführung, ſowie einen kräftigern und zartern Ausdruck der nachzuahmenden Gegenſtände und ihrer Farbenſchönheiten, ſondern die Harz-Oelgemälde vertrugen auch, da ein Träger aus Harz und Oel die Farbenſtoffe durchgängig beherrſchte und feſt an den Grund gebunden hatte, das Abwaſchen, wie jegliche Erſchütterung, und nebenbei hatte das Harz dieſen Gemälden eine ganz eigene Haltbarkeit verliehen, dergeſtalt, daß die Bilder des J. v. Eyck und Anderer, auf welche ſeine Art Malerei unverfälſcht überging, gegenwärtig noch in Friſche und Schönheit des Colorits glänzen und ſchon manche neuere, mit reinen Oelen gemalte Stücke in dieſer Beziehung überlebt haben. »Schon van Mander bezeugt von den Gemälden des J. v. Eyck zu Gent, daß ſie alle Bilder ſeiner Zeit an Pracht der Farben überträfen und wie friſch gemalt ausſähen; und dieſes gilt noch eben ſo gut von unſerer Zeit, wie wir als Augenzeuge verſichern können [192].« Harz zu einem Hauptbeſtandtheile des Farbenbindemittels zu nehmen, dieſe ſo wichtige Kenntniß hatte J. v. Eyck vermuthlich von den alten Harzmalern, aus Kunſtſchriften, erlangt. Dieſe Vermuthung wird zu ziemlicher Gewißheit geſteigert durch das glaubwürdige Zeugniß des Facius, eines Zeitgenoſſen deſſelben, welches dahin lautet, »daß dem Johannes Gallicus (J. v. Eyck), der in den zur Verſchönerung der Malerei beitragenden Kenntniſſen nicht unerfahren geweſen, bei ſeinen Erfindungen in der Malerei das von den Alten Ueberlieferte, welches er aus der Leſung des Plinius und anderer Schriftſteller gelernt hatte, zu Statten gekommen ſei [193];« — die Hauptgattung der Malerei der Alten aber war, nach den von uns gelieferten vielen übereinſtimmenden Beweiſen, eine Harzmalerei, und nach dieſer hauptſächlichſten Gattung wird auch v. Eyck getrachtet haben. Er überſah jedoch, daß das von denſelben zu dieſem Zwecke

---

192) Dr. Waagen über die Gebr. v. Eyck, S. 130, in der Anmerk.

193) S. de vir. illustrib. p. 46. Vergl. Dr. Waagen über die v. Eyck, S. 102.

gebrauchte Harz blos ein flüſſiges, balſamiſches, geweſen, dem der nöthige ölige Saft nicht durch Oel, ſondern durch eine kleine, aber dennoch hinlängliche, Beigabe von dauerhafterem Wachs (durch kalte Auflöſung darin,) mitgetheilt worden war. Indem er aber, zum Theil wenigſtens, feſtes, trockenes, Harz wählte, ſo war er, um daſſelbe flüſſig zu machen, gleichſam gezwungen, (Statt des ebenfalls feſten fetten Oeles, des Wachſes) gewöhnliches, flüſſiges, fettes Oel, wie Leinöl oder Nußöl zu wählen. Da indeß das fette Oel nicht viel dicker werden durfte, als es ſchon an ſich ſelbſt war, damit es ſich, als Farbenmiſchmittel, mit dem Pinſel gut behandeln ließ oder nicht zu zähe wurde, ſo konnte er nur weniger Harz als Oel nehmen, wodurch er aber eher eine Oelmalerei, als eine Harzmalerei, jedoch eine Harz-Oelmalerei zuwege brachte. Jene hatten hingegen bei ihrer vorbemerkten Wahl den bedeutenden Vortheil, daß ſie das Harz, welches den Gemälden die meiſte Fähigkeit zur Dauer giebt, vorherrſchen laſſen und demſelben das erforderliche Oelige oder Fettige durch, faſt eben ſo dauerhaftes Wachs geben konnten. Freilich durfte auch das balſamiſche Harz, welches die alten Pinſelmaler zur Verdünnung des Wachſes nahmen, nicht viel dicker werden, als es ſchon war; zum Glück bedurfte jedoch das Harz nur wenig Oelſtoff (woraus auch das Wachs, welches unbeſtreitbar mehr Dauer, als gewöhnliches fettes Oel hat, beſteht) zu ſeiner Nahrung, ſo daß die Malerei, wozu dieſes zuſammengeſetzte Bindemittel gebraucht wurde, immer eine Harzmalerei blieb; ſtreng genommen war dieſelbe allerdings eine Harz-Wachsmalerei. Da das gelöſte Wachs ſehr geſchmeidig iſt, ſo hinderte es auch nicht bei der Arbeit, wenn man manchmal etwas zu viel Wachs dem Balſamharze beigemiſcht hatte. Ein anderer Umſtand tritt ein bei trockenem oder feſtem Harze und Oel; letzteres wird leicht zu zähe, wenn man von erſterm nur ein wenig zu viel nimmt. War demnach die Harz-Oelmalerei des J. v. Eyck nicht eben ſo gut, als die Harzmalerei (Balſamharz-Wachsmalerei) der Alten, ſo war ſie doch weit beſſer, als die reine Oelmalerei der meiſten Neuern[194]). Daher haben ſich auch die in Eyckſcher Technik ausgeführten mittelalterlichen Bilder viel beſſer als neuere Oelbilder erhalten; ob ſie ſich aber auch mit den altägyptiſchen und alt-römiſch-griechiſchen Harzmalereien hinſichtlich der Dauer werden meſſen können, das wird man ihnen erſt alsdann am deutlichſten anſehen, wann ſie zuvor auch ſo alt geworden ſein werden, als dieſe bereits ſind; inzwiſchen wiſſen wir, daß eine Miſchung aus Harz und Wachs, nach den Eigenſchaften dieſer Stoffe zu urtheilen, viel dauerhafter iſt, als Oel, ſelbſt wenn man dieſem ſo viel trockenes Harz zuſetzt, als es die beizubehaltende Dünnflüßigkeit erlaubt. »Nachdem die Malerei ſchon in den letzten Jahrzehnten der Epoche von 1590 bis 1670 merklich zurückgegangen war, ſtellte ſich in der

194) Sogar zu unſerer Zeit haben Hr. Bouvier und nach ihm Hr. Schubert, in ihren Anweiſungen zur Oelmalerei, noch die Vorſchrift gegeben, mit bloßen Oelen, nämlich mit gebleichtem Mohnöl und gekochtem Nuß- oder Leinöl zu malen.

Epoche von 1670 bis 1780 der Verfall, welcher die gänzliche Ausartung derſelben zur Folge haben ſollte, unaufhaltſam ein. Nichts bezeichnet den tiefen Verfall der Malerei in dieſer Epoche mehr, als die geſunkene Technik. Weder um die Haltbarkeit ihrer Materialien, noch um die gehörige Weiſe, ihre Farben aufzutragen, bekümmerten ſich die Maler fortan: ſo daß ihre Bilder ſich faſt durchgängig verändert haben, bald ſchwarz geworden, bald verblichen ſind, und zugleich der Modellirung, ſowie der Wahrheit in der Färbung mehr oder minder entbehrten[195].« Dieſes Sinken der neuern Malertechnik und die dadurch verurſachte Veränderung, Schwärzung und Verbleichung der Farben war eine natürliche Folge von der Ausartung der Eyck'ſchen Harz-Oelmalerei in eine reine Oelmalerei, ſowie davon, daß es in letzterer Epoche — wie der Herr Dr. Waagen an demſelben Orte kurz vorher bemerkt — »bei den Hiſtorienmalern allgemein in Gebrauch kam, anſtatt auf Holz und hellen Grund, wie bisher in den meiſten Schulen üblich geweſen, auf Leinwand und dunkeln Grund zu malen, wodurch die Gemälde an Klarheit der Färbung in den meiſten Fällen beträchtlich einbüßten:« weil man nun nicht mehr einen trockenen, einſaugenden, weißen (Kreide-) Grund hatte, der ſchon beim Malen das überſchüſſige (ſchwärzende) Oel aus den Harz-Oelfarben aufnahm, ſo daß hauptſächlich das (klar bleibende) Harz die Farben gegen die Luft 2c. in Schutz hielt, — ſondern mit Oel-Farben auf die, mittelſt Oel-Farben grundirte, zu dünne und poröſe Leinwand malte, durch welche die Luft, die Oelfarben und den herauswachſenden dunkeln, farbigen Oelgrund ausdörrend und ſchwärzend, hindurchſtreichen konnte. Ein Beiſpiel hiervon, welches der große deutſche Landſchaftsmaler P. Hackert beſchrieben und das wir anderswo[196]) anführen werden, wird genügen, Zweifelnde von der Wahrheit des ſo eben Geſagten zu überzeugen. Winkelmann, dieſer einſichtsvolle und gründliche Forſcher, hat übrigens ausgeſprochen: »Die Art zu malen (die Technik) bei den Alten war geſchickter, als die heutige, einen hohen Grad des Lebens und des wahren Fleiſches zu erreichen: denn da alle Farben in Oel verlieren, das iſt, dunkler werden, ſo bleibet die Malerei in Oel allezeit unter dem Leben. Die Figuren der Alten, ſonderlich die größern, ſind auf Oelfarbenart vertieft und erhoben, d. i., durch ganze Maſſen von degradirten und anwachſenden Tinten, und dieſe ſind in dem Ganymedes meiſterhaft in einander geſchmolzen. Auf eben dieſem großen Wege iſt die Barbiriniſche vermeinte Venus, wie die zuletzt entdeckten vielen kleinen Gemälde des herkulaniſchen Muſei gemalt. Die Farben der meiſten alten Gemälde auf trockenen Gründen haben ſich in ſo vielen hundert Jahren friſch erhalten und man kann ohne Nachtheil mit einem feuchten Schwamme oder Tuche über dieſelben hinfahren. Die mehrſten alten Bilder ſind ſehr leicht und flüch-

---

195) Dr. G. F. Waagen, Direktor der Königlichen Gemälde-Gallerie in Berlin, Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königl. Muſeums zu Berlin, 1834, in der Einleitung.

196) In dem Kapitel von den Fundamenten und Gründen.

tig gemalt.« Dieſes Urtheil eines der erſten Kunſtkenner und Kunſtrichter paßt ganz auf die alte Harzmalerei. Geſchickter als die Oelmalerei war jene Malerei deshalb zum Ausdrucke des Lebens, weil die mit dem Farbenträger aus flüſſigem Harz und Wachs zubereiteten Pigmente die ihnen durch die Miſchung gegebenen Töne aus dem Hellſten bis ins Dunkelſte ſich nicht veränderten, ſondern im Laufe der Jahrhunderte durch Annahme einer Patina nur noch reizender wurden, nicht aber wie die Oelfarben ſchwärzten und auch gleich beim Anmachen ſich viel klarer, heiterer oder heller ausnahmen als letztere. Auf Oelfarbenart vertieft und erhoben konnten die Figuren, und die Farben ſo meiſterhaft in einander verſchmolzen werden, weil das harzige Bindemittel ſich eben ſo gut verarbeiten ließ als das Oel. Viele Jahrhunderte lang friſch erhielten ſich die Harzfarben darum, weil das Harz und das Wachs, mit einander verbunden, die Farben gegen die Luft ꝛc. ſchützte, und das Abwaſchen können ſie vertragen, weil Harz und Wachs in Waſſer unauflöslich ſind. Leicht und flüchtig konnte man malen, weil die Harzfarben (Balſamharz-Wachsfarben) dem freieſten deckenden und laſirenden Auftrage ſich fügten. Und die Bemerkung, daß die Farben der meiſten alten Gemälde auf trockene Gründe aufgetragen ſeien, iſt uns der ſchönſte Beweis, daß nicht etwa die Fresco- oder Stuckmalerei, als welche eines naſſen (Kalkſtuck-) Grundes zu ihrer Ausführung bedarf, ſondern die Harzmalerei auf trockenen Gründen, cretula und marmoratum (Kreide- und Marmorſtuck-Grund) bei den Alten die geſchätzteſte, allgemeinſte und hauptſächlichſte Gattung der Wandmalerei war. (Die zahlreichſten aus dem klaſſiſchen Alterthume noch vorhandenen Bilder ſind Wandgemälde.) Zugleich folgt aber auch daraus, daß bei der alten Tafelmalerei, wozu die Frescomalerei nicht taugte, die Harzmalerei, vermöge ihrer mit der Oelmalerei vergleichbaren und beziehungsweiſe unvergleichlich beſſern Eigenſchaften, ebenfalls die Hauptgattung war. — Mit Oel auf Wände zu malen iſt gefährlich; ein warnendes Beiſpiel hiervon haben wir an jenem berühmten herrlichen Meiſterwerke des Leonardo da Vinci, dem heiligen Abendmahle, welches er im Kloſter alle Grazie zu Mailand auf die Wand und zwar, wie die neueſten Unterſuchungen ergeben haben, mit Oelfarbe gemalt hat. Bei genauer Prüfung hat man gefunden, daß Leonard dem Bilde auch einen Oelgrund gab. Eine Weile, ſo lange nehmlich die Oelfarben und die Oeltünche genugſame Nahrung hatten, hielt ſich das Bild gut. Als aber das Oel mit der Zeit austrocknete, verloren die Farben ſammt dem Grunde gleichſam ihre Kraft und fingen an zu reißen, ſo daß die Feuchtigkeit der Mauer herausdrang, wodurch das Bild unſcheinbar ward und vermoderte [197]. Ohne allen Zweifel würde aber das Gemälde weder unſcheinbar geworden, noch vermodert ſein, wenn der Künſtler ſeine Farben mit einem Bindemittel aus flüſſigem Harz (wie Copaivabalſam)

197) Vergl. in Göthe's Werken die Beſchreibung des Abendmahls von Leonardo da Vinci.

und etwas Wachs vermiſcht aufgetragen hätte: denn dieſer harzige Farbenträger macht und erhält die Farben klar, rein und unveränderlich, und behält durch das, bekanntlich nicht vertrocknende, Wachs, beſtändig ſeine Nahrung oder Kraft, ſo daß die Farben auch nie reißen können; ſolches hat die Erfahrung an den, ſchon ein Paar Jahrtauſende alten und doch noch friſchen, altägyptiſchen Malereien gelehrt. Und von der ſo ausgezeichnet guten Erhaltung dieſer älteſten Malereien läßt ſich mit völliger Untrüglichkeit auch auf die gleich lange Dauer ihres, ebenfalls mit einem Harz-Wachsfirniſſe überſtrichenen, anderswo näher beſchriebenen, Grundes ſchließen. —

In Anerkennung der erfahrenen beſondern Wichtigkeit chemiſcher Unterſuchungen bei Entwerfung einer Geſchichte der Maler-Technik, wollen wir zum Schluß des gegenwärtigen Abſchnittes eine Beſchreibung des Erfolgs hier anknüpfen, den die von dem Herrn Merimée, einem ſehr geſchickten Chemiker und ausgezeichneten Maler, mit ſ. g. Oelgemälden aus der Zeit des Johann v. Eyck ꝛc. vorgenommenen Analyſen gehabt haben und wodurch der von uns aufgeſtellte Begriff noch mehr befeſtigt wird, welchen man ſich von der Eyckſchen Malerei zu machen hat, wenn die zuverläſſigen Nachrichten von dem höhern Alter der Oelmalerei und dem unleugbaren großen Verdienſte des J. v. Eyck um die Technik der Malerei, ins Beſondere um das Farben-Bindemittel, ſich nicht ſchnurſtracks widerſprechen ſollen. Die fragliche Beſchreibung findet man im Tübinger Kunſtblatte — deſſen Nummer ꝛc. ich jedoch zu notiren verſäumt habe — und lautet ſo:

»Während mehrere frühere Schriften über Van-Eyck und über Oelmalerei zu bewei»ſen ſuchen, daß dieſe Art der Malerei nicht von Van-Eyck wirklich entdeckt worden ſei, »geht Hr. Merimée in ſeiner Schrift de la peinture à l'huile, ou des procédés maté»riels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu' »à nos jours. Paris, 1830. 8. von der Behauptung aus, daß man dieſe Erfindung »allerdings dieſem Niederländiſchen Maler zu verdanken habe; aber er antwortet nur auf »einen Theil der Einwürfe, die man bei dieſer Frage vorgebracht hat. Man muß wenig»ſtens eingeſtehen, daß, wenn Van-Eyck das Verfahren der Oelmalerei auch nicht erfun»den hat, ihm doch wenigſtens das Verdienſt zukommt, die Zubereitungen und die An»wendung der Farben zu einer Vollkommenheit gebracht zu haben, worin man ihm, weit »entfernt, ihn zu übertreffen, bis auf unſere Tage, ungeachtet der Fortſchritte der chemi»ſchen Wiſſenſchaften, kaum nahe gekommen iſt. Aus dem Umſtande, daß ſeine Gemälde, »ſowie die im 14ten und 15ten Jahrhundert in Italien und Deutſchland verfertigten Oel»gemälde überhaupt in der That viel beſſer erhalten, als die, welche in ſpäterer Zeit ent»ſtanden ſind, ſchließt Merimée, daß das Verfahren, welches man urſprünglich bei der »Oelmalerei beobachtete, nicht unverfälſcht auf uns gekommen ſeyn möchte; und er hat ſich, »um dieſen materiellen Theil der Kunſt zu fördern, bemüht, das urſprüngliche Verfahren »wieder aufzufinden. Seine Unterſuchungen alter Gemälde haben ihn zu der Meinung ge-

»führt, daß die gute Erhaltung derſelben einer Miſchung harzigter Materien zugeſchrie-
»ben werden müſſe und daß, nach der Feſtigkeit des Bindemittels und dem Glanze des
»Bruches zu urtheilen, die Farben nicht nur mit Oelen, ſondern auch mit Firniſſen ver-
»dünnt worden ſeien, die zum Theil von der Art der harten Firniſſe geweſen wären. Uebri-
»gens ſind faſt alle Gemälde aus dem 15ten Jahrhundert und dem Anfange des 16ten
»auf einem Leimgrunde von weißer Kreide ausgeführt, welchen man mit Trockenöl über-
»ging. Man arbeitete zuerſt mit transparenten Farben, und wenn man ſich ſo der Com-
»poſition, der Zeichnung und ſelbſt der Hauptwirkung des Helldunkels verſichert hatte,
»beendigte man das Gemälde mit leichter Impaſtirung, welche der Farbe mehr Conſiſtenz
»und Rundung gaben. Van-Eyck, Perugino, Leonardo da Vinci und Raphael haben
»auf dieſe Art gearbeitet. Tizian und Correggio impaſtirten den Entwurf und wandten
»die transparenten Farben und Laſuren nur an, um das Gemälde zu beendigen. Es iſt
»bemerkenswerth, daß die größten Coloriſten die eine oder die andere von dieſen beiden Ver-
»fahrungsarten angewendet haben und zu dem nämlichen Reſultate gelangt ſind. In den
»Laſuren, von denen die Venetianer und Niederländer häufig Gebrauch machen, glaubt
»Merimée einen Beweis gefunden zu haben, daß ſie auch Firniße zu ihren Farben miſch-
»ten. Indeſſen mußte man doch bald von den ſchädlichen Folgen des übertriebenen Ge-
»brauchs der Laſuren ſich überzeugen, da man ſah, daß anfangs ſehr glänzende Gemälde,
»auf ſolche Art ausgeführt, in kurzer Zeit ſchwarz wurden und verdarben. Die am beſten
»erhaltenen Gemälde von Pouſſin, Paul Veroneſe und Rubens ſind die, welche ſie auf
»einen Grund von Waſſerfarben gemalt haben. Merimée wurde zu dem Reſultate ge-
»führt, daß die älteſten niederländiſchen und venetianiſchen Maler, nicht wie die Neuern
»mit reinen Oelen malten, ſondern daß ſie ihre Farben mit Firniß anmachten, dem man
»die Dauer ihrer Gemälde zuzuſchreiben hat. Er beſchreibt die Zubereitung der verſchiede-
»nen Arten der Firniſſe, ſowohl derjenigen, die man mit Farben miſchen kann, als der-
»jenigen, mit welchen man die bereits vollendeten Gemälde überzieht, um ihnen Transpa-
»renz zu geben und ſie gegen Dünſte zu ſichern, welche die Farben angreifen würden. Er
»handelt ſodann von der Zubereitung der Farben, von ihrer Solidität, von der Wirkung,
»welche ſie gegeneinander in verſchiedenen Miſchungen ausüben, von den Veränderungen,
»welche ſie ſelbſt und die fettige Theile, womit ſie gemiſcht ſind, durch Luft und Licht er-
»leiden. Er giebt endlich die Vorſichtsmaaßregeln an, deren man ſich zur Erhaltung der
»Gemälde zu bedienen hat, und beſchreibt die Mittel, durch deren Gebrauch man den
»Schaden wieder gut machen kann, den ſie erlitten haben. Alle dieſe nützlichen Bemer-
»kungen, die Frucht zahlreicher Erfahrungen und Unterſuchungen des Verfaſſers verdienen
»die Aufmerkſamkeit der Maler, welche die Wichtigkeit, ja die Nothwendigkeit fühlen,
»ihre Werke ſo zu behandeln, daß die Zeit nicht im Stande iſt, ſie zu verſchlechtern oder
»zu entſtellen. Aehnliche Anſichten, wie Hr. Merimée, hat bereits Hr. von Montabert

»im neunten Bande ſeines Traite complet de peinture über dieſen Gegenſtand ausge»ſprochen, was hier um ſo mehr angeführt werden muß, da dieſer Künſtler alle Nachtheile, »welche mit der Oelmalerei, auch in ihrer höchſten Vollkommenheit, verbunden ſind, und »alle die Vorzüge aufgezählt hat, welche die Wachsmalerei vor jener voraus hat.«

Nach unſerer vorhergehenden Erläuterung haben Diejenigen recht, welche behaupten, daß die Oelfarbenmalerei — dieſes Wort buchſtäblich verſtanden — nicht von v. Eyck erfunden oder entdeckt worden ſei, indem die Malerei mit bloßem Oel allerdings frühern Urſprungs iſt. Und eben ſo gegründet iſt, nach jener Erläuterung, auch die Behauptung des Hrn. Merimée, daß J. v. Eyck der Erfinder derjenigen Oelmalerei ſei, welche wir durch die Benennung »Harz=Oel=Malerei« unterſchieden haben. Unter der Vervollkommnung der Farben=Zubereitung durch J. v. Eyck, vermöge deren ſich deſſen Gemälde vor den mittelſt bloßen Oels verfertigten Gemälden ſo vortheilhaft auszeichnen, hat man ſich nicht etwa die Verfertigung ſchönerer und dauerhafterer Pigmente und deren Vermiſchung mit trocknender gemachtem Oel, ſondern die durch ihn geſchehene Auffindung eines viel beſſern Farben=Miſchmittels, als das bis dahin zur Oelmalerei gebrauchte reine Oel war, zu denken und ſolche Verbeſſerung des Bindemittels beſtand in der ſo wichtigen Zugabe von Harz zum Oel, oder in der Bereitung eines Farbenauftragefirniſſes aus beiden Subſtanzen. Folglich iſt die Eyckſche Art Malerei wirklich in einem der wichtigſten techniſchen Punkte nicht unverfälſcht auf alle diejenigen Maler gekommen, welche ihre Farben lediglich mit Oel zubereitet, wenn ſie von erſtern auch die allerbeſten gewählt, und letzteres auch noch ſo ſehr gereinigt und ſo trocknend gemacht haben, als nur irgend möglich war. Die Gemälde ſelbſt ſind die beſten Belege für die große Verſchiedenheit dieſer zwei Arten von Oelmalerei. Unſere längſt feſt gewurzelte Ueberzeugung, daß die früher, nach Van-Eycks Vorgange, geſchehene Beimiſchung von möglichſt vielem Harz zum Oel an der guten Erhaltung der mittelalterlichen (Harz=Oel=Gemälde) ſ. g. Oelbilder Schuld ſei, theilt nun, nach dem in Betrachtung habenden Kunſtblatt=Aufſatze, auch Herr Merimée, was uns um ſo lieber iſt, da derſelbe bei Geſchick die Gelegenheit hatte, chemiſche Proben mit betreffenden Gemälden ſelbſt vorzunehmen. Es drängt ſich uns hier die Frage auf: Thaten demnach die Alten aus früheſter Zeit her, namentlich die alten Aegypter, Griechen und Römer, nicht ſehr wohl daran, daß ſie in ihrem gewöhnlichen Farbenbindemittel dem Harze die Oberhand ließen, demſelben Wachs, ſtatt Oel, zuſetzten und, um dennoch aus erſten beiden Ingredienzen ein ölartig=flüßiges Miſchmittel zu gewinnen, von den Harzen ein flüſſiges, balſamiſches, erſt beim Auftrocknen mit den Farben erhärtendes, Harz, welchem der Copaivabalſam wohl in jeder Beziehung wenigſtens gleichkommen dürfte, wählten?! — — Eyck war bei ſeinem harten Harze, um dieſes erſt zu flüßigen und flüßig zu erhalten, gedrungen, mehr Oel als Harz zu nehmen, und hatte daher, im Grunde genommen, doch nur eine Art Oelmalerei, die allmählig von ihrer Güte mehr und

mehr verlor, als man immer mehr Oel zuſetzte, vermuthlich deßhalb, um ein weniger zähes Bindemittel zum bequemern Arbeiten zu bekommen; ſolchergeſtalt und da man glaubte, das Oel allein ſei ſchon hinreichend (was es für eine kurze Zeit auch wirklich iſt), fand die reine Oelmalerei Eingang, deren Gebrechlichkeit aber an ihren, eben noch nicht alten, Werken erkannt werden kann, beſonders wenn man deren Zuſtand mit dem beſchriebenen der, weit, weit ältern antiken Malereien vergleicht, wobei der Farbenträger, nach chemiſchen Unterſuchungen, aus (Balſam=) Harz und Wachs beſteht, womit man eben ſo bequem und noch ausgedehnter malen konnte, als mit Oel. Mit Recht ſchließt Hr. Merimée aus dem häufigen Gebrauche der Laſuren bei den Venetianern und Niederländern, daß ſie auch Firniſſe (hierunter verſteht er mit Oel zuſammengeſchmolzene Harze) unter ihre Farben thaten: denn ohne das — klar bleibende, nicht einſchrumpfende, und der Luft ꝛc. widerſtehende, — dauerhafte Harz würden die ſehr dünn aufgetragenen Farben, die ſich ſo gut erhielten, ebenwohl das traurige Schickſal der mit reinen Oelen oder mit Oel und zu wenigem Harz gemiſchten gehabt haben, oder durch Schwärzen und Reiſſen binnen Kurzem verdorben ſein. Der Kreide=Leim=Grund iſt in der Hinſicht Mit=Urſache von der guten Erhaltung der mittelalterlichen Harz=Oel=Bilder, daß er, als farblos und trocken, ſo hell blieb, als er beim Malen war, hierbei auch das überflüſſige Oel anzog, ſo daß die Farben einem Harzhäutchen, das nur wenig Oel enthielt, anvertraut waren. Der von Hrn. Merimée zum Miſchen unter die Farben vorgeſchlagene Firniß beſteht aus 1 Theil Copal und 4 bis 5 Theilen Lein= oder Nußöl, vereinigt ſich gut mit den bereits mit Oel angeriebenen Farben und macht ſie fetter und glänzender, ohne daß ſie deßwegen ſchneller austrocknen [198]). Letzteres iſt indeß ein Merkmal, daß den Farben auf dieſe Weiſe zu viel Oel mitgetheilt wird, welches an der ſo ſchädlichen Veränderung ſo vieler Gemälde ſchuld iſt; ſchon ſind die Farben von dem Oel, womit ſie angerieben worden, durchdrungen oder völlig geſättigt, und nun erhalten ſie noch mit einem Theile Harz weiter vier bis fünf Theile Oel, durch welchen Copal=Oel=Firniß ſie auch zugleich zäher werden. Van Eyck rieb ſeine Farben gleich mit einem Harz=Oel=Firniſſe an; das reine Oel trocknete ihm zu langſam, darum verwarf er es, und an deſſen Stelle trat ſein Firniß aus Harz und Oel. Derſelbe war »zum Theil von der Art der harten Firniſſe,« mußte folglich zum andern Theile noch aus einem weichen beſtehen; wir erklären uns dieſes ſo: er ſchmolz ein feſtes Harz, wie z. B. Copal, mit möglichſt wenigem Lein= oder Nußöl zuſammen und goß alsdann noch ein weiches, flüſſiges Harz, das die Conſiſtenz des fetten Oels hatte (wie z. B. Copaivabalſam,) und doch auch feſt mit auftrocknete, hinzu, wodurch ſich das, die Farben ſchützende Harz, nicht auf Koſten der Flüſſigkeit des Bindemittels, vermehrte. Dieſe Hin=

198) Prakt. Handbuch der Farbenbereitung. Von Claude Perrot. Zweite Auflage. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Baſſe. 1833. S. 175—177.

zuſetzung von Balſam wird noch glaubwürdiger erſcheinen, wenn man ſich erinnert, daß zur Verfertigung jenes Gemäldes in der Winterſchen Sammlung zu Heidelberg, aus der Zeit des Perugino (wo die Eyckſche Art Malerei in Italien ſchon verbreitet war), welches Hr. Prof. Geiger und Hr. Reimann chemiſch unterſucht haben und wovon zu Ende des letztvorhergehenden Abſchnittes ausführlicher die Rede war, ein balſamiſches Harz (in Verbindung mit Wachs) verwendet worden iſt. Der Verfertiger dieſes Gemäldes ließ das harte Harz aus dem Farben-Miſchmittel weg und that, nach Art der Alten, zu flüſſigem Harze etwas Wachs, durch welches ſehr einfache und keines Feuers bedürftige Mittel er auch zum Zwecke, und man kann ſagen, mit noch mehr Sicherheit, gelangte, weil er, ſtatt ausgepreßten Oels, das dauerndere Wachs nahm. Um dergleichen Balſam-harz-Wachs-Farben-Gemälde noch ſolider, d. h. transparenter zu machen und gegen Dünſte, wie gegen manches Putzwaſſer noch mehr zu ſichern, kann man dieſelben mit einem Firniſſe überziehen, der aus einer Auflöſung von Copal[199]) und Etwas von gebleichtem Wachſe in Terpentinöl beſteht. Hierbei leihet uns dieſes feſteſte und unauflöslichſte der bekannten farbloſen Harze, als Decke der Farben ſeine beſten Dienſte, ohne daß wir uns mit demſelben durch das ſchwierigere Auflöſen und Malen in fettem Oel zu quälen brauchen; das in geringer Menge gleichmäßig vertheilte Wachs bleibt mit dieſem Harze hell und durchſichtig und verhindert, als feſtes Oel, das Reiſſen deſſelben. Saamen-Oel dagegen wird hornartig trübe, vergelbt oder ſchwärzt ſich vielmehr, und vertrocknet endlich ganz, wodurch, beſonders wenn es vorherrſchend iſt, auch das mit ihm verbundene Harz verdunkelt und deſſen Reiſſen, wenn nicht befördert, doch auch nicht verhindert wird, im Falle es hierzu geneigt iſt, wie der Copal, der hingegen (ſollte er mit der Zeit auch gelblich werden, was man in einer ſo dünnen Schicht wenig oder gar nicht bemerkt), in ſeiner Klarheit oder Durchſichtigkeit bleiben muß und nicht reißen kann, wenn er mit etwas Wachs, welches gleichfalls ſeine Transparenz behält, und nie ſeine Fettigkeit, alſo auch nichts an Maſſe verliert. Wer an dieſer Jahrtauſende langen Fortdauer des Wachſes noch zweifelt, den bitten wir, ſich an die von dem Herrn Prof. Dr. Geiger unterſuchten altägyptiſchen Farben, in denen außer Harz auch Wachs gefunden worden, und an die erwähnten Wachsfigürchen in den Antiken-Sammlungen zu erinnern. Darum müſſen wir dem Hrn. Prof. v. Montabert völlig beiſtimmen, wenn derſelbe das Wachs, beſonders rückſichtlich der Dauer, weit über das Oel erhebt. Wie und in welchem Verhältniſſe man aber das Wachs zur Malerei, namentlich zur Harzmalerei, am vortheilhafteſten gebrauchen könne, das iſt eine andere Frage, wichtig genug, um ihrer Beantwortung ein eignes Kapitel (über das Farbenbindemittel) im 2. Theile dieſer Schrift zu widmen.

---

199) Noch beſſer als Copal ſcheint uns indeß zu dieſem Zwecke das Dammarharz.

Zweiter Theil.

Anleitung zur Harzmalerei.

Erſtes Kapitel.

Von der Zubereitung der Tafeln, Leinwand und Wände zur Aufnahme von Harzgemälden.

Zu Fundamenten oder Unterlagen für kleine und mittelgroße Staffeleibilder eignen ſich vorzüglich Tafeln aus Lerchenholz, auf folgende Art zugerichtet: Man laſſe durch den Tiſchler einen, der Größe des zu malenden Bildes angemeſſenen, ſtarken Blendrahmen aus Lerchentannenholz verfertigen, welcher ganz die Geſtalt derer hat, auf welche man beim Zeichnen und Aquarellmalen das Papier und beim Oelmalen ꝛc. die Leinwand zu ſpannen pflegt, und der auf einen Tiſch oder Fußboden von völlig horizontaler Ebene gelegt, allerwärts von ſelbſt, d. h. ohne daß man ihn beſchwert, genau aufliegen muß. Wenn der Rahmen über 50 Zoll groß iſt, ſo laſſe man, zur Vorſicht, in deſſen Mitte zwei Riegel anbringen, dergeſtalt, daß einer über den andern hergreift und Beide zuſammen ein Kreuz bilden; dieſe Querhölzer müſſen die Dicke des Rahmens haben und in denſelben eingeſtemmt werden; wo dieſe beiden Hölzer zuſammentreffen, werden ſie eingekimmt, nachdem zu dem Ende von jedem genau die Hälfte daſelbſt abgenommen worden iſt. Zum reichlichen Beſtreichen der Fugen der vier Rahmenſtücke beziehungsweiſe der Riegel, bei deren Zuſammenfügung, laſſe man aber nicht gewöhnlichen Leim, ſondern, zur weit beſſern Verwahrung, den Käſeleim anwenden, welcher nach Theophilus Presbyter alſo bereitet wird: Man wäſcht kleingeſchnittene weiche (friſche) Käſe (von denen man die Rinde abgelöſt hat) mit (ſiedend) heißem Waſſer in einem Mörſer, mittelſt des Stößers, ſo lange, bis das oftmals gewechſelte (kochende) Waſſer (welches alle darin auflöslichen Theile auszieht) ganz rein und klar abfließt; alsdann wird der mit der Hand dünn gedrückte Käſe in kaltes Waſſer gethan, bis er hart geworden iſt; nachher wird er auf einem glatten Bret mit einem ähnlichen Holze möglichſt fein gerieben, darauf wieder in den Mörſer gebracht, Waſſer mit Aetzkalk vermiſcht (heißes Waſſer, welches durch darin gelöſchten und damit umgeſchüttelten Kalk etwas verdickt und weißlich gefärbt worden iſt) hinzugegoſſen und mit dem Stößer ſehr fleißig gerührt, bis ein hefendicker (und gleichmäßiger, keine Käſeklümpchen mehr enthaltender Leim entſtanden iſt. Die einzelnen Stücke, woraus nun die

Tafel gebildet werden ſoll, werden nur um ein Drittheil ſo dick, als das Rahmenholz iſt, gemacht, auch an den Seiten glatt gehobelt und alsdann mittelſt zweier Zwingen, deren ſich die Schreiner zum Zuſammenfaſſen mehrer Dielen zu Fußböden ꝛc., beim Aneinanderleimen, bedienen, wenn man die ſich berührenden Ränder ebenfalls mit Käſeleim gehörig getränkt hat, aneinander gehalten, worauf man die ſo entſtandene Tafel in dieſer Faſſung ſtehen läßt, bis der (ſehr bald trocknende) Leim erhärtet iſt. Wenn dieſes geſchehen und die Tafel, welche gerade ſo groß werden muß, daß ſie den Rahmen bis an den äußerſten Rand bedeckt, mit dem Hobel völlig geebnet iſt, ſo legt man dieſelbe auf einen ganz gleichen Boden, Tiſch oder dergl., beſtreicht mit demſelben Leim eine Seite des Rahmens ſehr reichlich, legt dieſen mit der Leim-Seite ſogleich auf die, ebenfalls mit ſolchem Leim an den Seiten hin beſtrichene, Tafel und beſchwert den Rahmen, beſonders auf den Ecken, bis der Leim hart iſt. Zuletzt läßt man mit einem Hohlbohrer auf der Mitte des Rahmens hin ringsumher, einige Zoll weit von einander entfernt, kleine Löcher durch die Tafel und den Rahmen machen und ganz mit Käſeleim beſtrichene paſſende hölzerne Pflöckchen einſchlagen; was von letztern hervorſteht, wird glatt abgeſchnitten. Hat der Rahmen Querriegel, ſo wird die Tafel zugleich auch auf dieſe ſich kreuzenden ſchmalen Bretchen mit angeleimt, jedoch dabei nur der quer unter dem Adernlaufe des Holzes her gehende Riegel mit Pflöckchen verſehen; bei dem andern Riegel iſt dieſe Vernietung unnöthig. Die Tafel läßt man aus der Urſache um das Doppelte dünner machen, als der Rahmen (der, wie bei Leinwandgemälden, hinten überhin ſteht) iſt, damit ſie ſtets völlig in deſſen Gewalt bleibt und ſich eben ſo gerade erhält, als dieſer; bei ſolcher Dünne, im Verhältniß zu dem doppelt ſtärkern oder dickern Blendrahmen, iſt ſie aber doch ſtark genug, um eine Grundlage abzugeben, welche weit dauerhafter, feſter und ſicherer iſt als die beſte Leinwand. Ein Krummziehen des Rahmens, auf welchen die zweimal dünnere Tafel rundherum feſtgeleimt und genietet iſt, hat man hierbei noch viel weniger zu gewärtigen, als wenn man Leinwand auf einen ſolchen ſpannt, wobei er leicht ſchief gezogen wird; das gewaltlos auf den Rahmen befeſtigte Bret befördert vielmehr noch deſſen Geradebleiben, und weil es viel dünner als jener iſt, ſo kann es denſelben nicht beherrſchen, ſondern muß ihm nachgeben und folglich eben ſo gerade bleiben, als er. Das Durchlöchern des Rahmens ſchwächt deſſen Stärke nicht, weil die in den Käſeleim eingetauchten Pflöckchen die Oeffnungen ganz wieder ausfüllen. Die Theile der mit dieſem Leim zuſammengefügten Tafeln und der mit denſelben vereinigten (alſo auch zu ihnen gehörigen) Rähmen, überhaupt die damit zuſammengeleimten Stücke Holz bleiben, nach erfolgter Trocknung des Leims, ſo feſt verbunden, daß ſie weder durch Feuchtigkeit noch durch Hitze jemals wieder getrennt werden können: weil der Käſeleim eine ſolche Bindungskraft beſitzt und eine ſo erſtaunliche Härte und Unauflöslichkeit gewinnt, daß er ſogar kochendem Waſſer widerſteht und daß man auch Steine, Glas, Porzellan, Knochen u. ſ. w. auf's Dauerhafteſte damit zuſammenkitten kann. Das

Holzfundament, die fertige Tafel, ſammt dem daran befindlichen Rahmen, kann man daher nicht beſſer weiter verwahren, als wenn man ſie nun auch überall ein- oder zweimal mit demſelben Leime überſtreicht, ſo daß alles Holzwerk völlig in ihn eingehüllt iſt; durch ſeine Dichtigkeit, Steinhärte und Haltbarkeit im Feuchten und in der Wärme erhält die Tafel die Eigenſchaft, daß ſie nie berſtet oder nicht reißt; ſowie dadurch das Holz überhaupt (namentlich auch der angeleimte Rahmen) zugleich Schutz erhält gegen Würmer und Fäulniß, indem die Luft und Feuchtigkeit davon abgehalten werden. Leſſing hat in der Anmerkung (u) ſeiner, 1774 zu Braunſchweig gedruckten, Schrift »vom Alter der Oelmalerei, aus dem Theophilus Presbyter,« über den in Rede ſtehenden Leim geſagt: »Dieſe Maſſe, welche Theophilus gluten casei, Käſeleim nennt, und zu machen lehret, kömmt auch unter den alten Compoſitionen bei Muratori (p. 382) vor, als beſonders dienlich, Holz und Knochen zuſammen zu leimen. Sie iſt auch wirklich nicht allein hierzu gut, ſondern überhaupt einer der beſten allgemeinen Leime, der nur zu finden, und aus dem noch heut zu Tage verſchiedene Künſtler ein Geheimniß machen. So erinnere ich mich, daß vor einigen Jahren ein Franzoſe, Namens Renard, in Hamburg herumging und zerbrochenes Porzellan ſehr wohl und behende flickte. Der Leim, den er dazu brauchte, war kein anderer, als dieſer Käſeleim, den er in Oſtindien wollte gelernt haben. Auch Becher muß von ihm gehört haben, der in ſeiner »Närriſchen Weisheit« (§. 27) ſchreibt: »daß aus Kalk und neuem Käſe ein Stein oder Kies kann werden, welcher an »Härte dem Diamant nicht viel weicht, iſt mir bekannt.« Man ſehe auch: Secretes concernants les Arts et les Metiers T. I. p. 50, die zu Berlin 1717 herausgekommen.« Theoph. Presbyter ſelbſt ſagt: »Die mit dieſem Leim zuſammengefügten Tafeln hängen, wenn ſie trocken geworden ſind, ſo feſt zuſammen, daß ſie weder durch Feuchtigkeit noch Hitze wieder getrennt werden können[200].« Herr Wiegmann (S. 192) bezeugt auch, daß »Käſequark und Kalk (woraus ſolcher Leim beſteht) zu einem ſehr feſten Körper erhärten.« Ein Herr Suhrland hat aus einem Theile von Sero lactis oder der Molke, welche beim Käſemachen ablauft, indem er 3 Theile ungelöſchten Kalk ſchnell einrührte und dabei ſo viel Sand zuſetzte, als zur Verdickung nöthig war, einen eben ſo gut auf Glas, Metall, Holz und Stein feſthaltenden Kitt bereitet, welcher bald nach der Verfertigung verarbeitet werden muß, weil er ſo ſchnell wie Gyps bindet. »Dieſe Zuſammenſetzung, bemerkt der Erfinder, hält ſo ſtark, daß an den Decken der Zimmer die Breter nicht verrohrt zu werden brauchen, an den Seiten der Fenſter, wo anderer Kalk abſpringt, ſie niemals von dem Holze losgeht, und ſo feſt an demſelben haftet, daß 2 Stücke glattgehobeltes Tannenholz, die mit ihr zuſammengeſetzt, getrocknet und darauf in's Waſſer gelegt wurden,

200) Aus dem, von Leſſing abſchriftlich mitgetheilten 17ten Kapitel der, in lateiniſcher Sprache verfaßten, Handſchrift des Theophilus in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.

bis das Holz ganz aufgequollen war, ſich dennoch nicht wieder auseinander gegeben haben [201]).« Statt des Käſeleims kann man alſo zum allgemeinen Ueberzuge der Tafeln auf beiden Seiten und an den Rändern auch dieſen, mit ihm ganz nahe verwandten, Kitt mit eben ſo großem Nutzen gebrauchen; zum Zuſammenſetzen des Rahmens und der Tafel wird man jedoch beim eigentlichen Käſeleim beharren.

Den ſo zugerichteten Fundamenten, welche, was Herr Field von einem guten Gemälde-Träger verlangt, unbiegſam, unzerbrechlich und außerordentlich dauerhaft ſind, und beim Temperaturwechſel weder ſich ausdehnen noch zuſammenziehen, weil ihre Hülle, der ſteinhart werdende Leim, an keiner Stelle losläßt, ſtehen ſelbſt die Metallplatten an Güte nach, weil dieſe letztern, wie Herr Field (S. 206) verſichert, durch bloße Temperaturwechſel ausgedehnt und zuſammengezogen werden, ſo daß ſich leicht Stellen vom Grunde ablöſen und das Gemälde, ſowie die Firnißdecke oft dadurch Riſſe bekommen.

Die Leinwand, deren man ſich zu Unterlagen für Oelgemälde gewöhnlich bedient, hat den Fehler der zu großen Biegſamkeit. Durch ſtarkes Ausſpannen läßt ſich zwar dieſer Uebelſtand größten Theils abſtellen; allein auch das ganz ſtraff ausgeſpannte Leinen iſt dann doch noch ſo nachgiebig, daß es nach einiger Zeit mehr oder weniger locker wird. Dieſer Lockerkeit abzuhelfen, hat man Keilrahmen erfunden; das nachträgliche weitere Ausdehnen der bemalten Leinwand, durch das Antreiben der Keile, hat aber den nicht geringen Nachtheil zur Folge, daß die bereits trockenen Farben ſammt dem Grunde zugleich mit auseinandergeriſſen werden oder doch wenigſtens deren Reißen gar ſehr befördert wird, wenn man dieſes auch nicht immer ſogleich bemerkt. Ueberdies muß man bei der Leinwand jeden Augenblick befürchten, daß ſie durch irgend einen Zufall, durch unvorſichtige Berührung mit harten Körpern Beulen, Vertiefungen oder Erhöhungen, bekommt, die nie wieder ganz verſchwinden. Der Herr Dr. Lucanus läßt in ſeiner Schrift über Gemälde-Reſtauration, von 1832, S. 3. auf die Bemerkung, daß das Aufrollen großer Leinwandgemälde den Transport derſelben ſehr erleichtere, den Zuſatz folgen: »Die Dehnbarkeit, auch der Leinwandgemälde, welche Oelgrund haben, iſt, bei genauer Beachtung, indeß nicht ſo groß, als man gewöhnlich glaubt. Es hält ſchwer, ein Stück Malertuch ſo auf einen Keilrahmen zu heften, daß die Hauptfläche genau wieder in die Lage kommt, in welcher ſich die Leinwand bei der Zubereitung befand. Sobald nun eine veränderte Spannung derſelben eintritt, ſo werden die Winkel der ſich kreuzenden Fäden verſchoben, zugleich einzelne Theile des Farbgrundes zuſammengezogen, andere ausgedehnt und die innige Verbindung des Grundes mit der Leinwand gemindert. Bei jedem Abziehen und Wiederaufſpannen wird die Störung wiederholt und durch ſtarkes Ausdehnen beim Antreiben der Keile noch vermehrt. Die Uebermalung bleibt längere Zeit geſchmeidig, als der Grund, und eine Störung der

201) Miſcellaneen art. Inh., von Meuſel, 1782. Heft XIV. S. 118.

Cohärenz iſt auf der Bildfläche nicht ſogleich bemerkbar. Das Abwaſchen, Putzen und Reiben dehnt die Leinwand ſtets etwas aus und da die dünne, trockene Farbenmaſſe den Bewegungen der Leinwand nicht regelmäßig folgen kann, ſo entſtehen in der Untermalung (wenn auch kaum ſichtbare) Zwiſchenräume, durch welche das Waſſer nach und nach eindringt und die Leinwand erweicht. Die erweichte Leinwand dehnt ſich, bei fortdauernder Berührung, noch mehr, ſpannt ſich beim Trocknen und wird, wenn ſie vollkommen ausgetrocknet iſt, ſchlaffer, als ſie urſprünglich war. Bald werden die Zwiſchenräume dann auf der Bildfläche bemerkbar. Bei den meiſten Gattungen des Malertuches ſind die Fäden der Leinwand ſichtbar und treten durch das Befeuchten der Rückſeite und beim Neu-Unterziehen noch mehr heraus. Da nun das Reinigen der Vertiefungen zwiſchen den Fäden mehr Zeit und Mühe erfordert, ſo werden die Stellen, wo die Fäden hervorſtehen, ohne Noth turbirt und angegriffen.« Winkelmann führt in der Beſchreibung der herkulaniſchen Entdeckungen S. 20—21 an: Das aus dem Kloſter St. Siſto zu Piacenza nach Dresden gebrachte Altarblatt von Raphael ſei zum Unglück auf Leinwand gemalt, während deſſen andere Werke in Oel auf Holz ſeien; daher habe das Bild bereits viel gelitten gehabt, als es aus Italien angelangt. P. Hackert ſah in Rom, wie er in einem ſeiner Briefe erzählt, ein von Salvator Roſa auf Leinwand gemaltes Oelbild. Ringsherum und in der Mitte, wo man die Leinwand an den Blendrahmen und an das Querholz geleimt hatte, war die Farbe ſo gut ſtehen geblieben, daß man daran noch erkennen konnte, wie ſchön einſt das ganze Bild geweſen; im Uebrigen aber, wo die Leinwand kein Holz zur Unterlage hatte, war das Bild von der durchſtreichenden Luft ſo ſchwarz geworden, daß er es kaum noch erkennen konnte. Wäre demnach dieſes Bild, ſtatt auf bloße ausgeſpannte Leinwand, auf eine, durchgängig auf Holz geleimte Leinwand, oder nur auf eine (grundirte) Holztafel gemalt geweſen, ſo würden die Farben ohne Zweifel überall ſich ſo gut erhalten haben und eben ſo ſchön geblieben ſein, als da, wo die Leinwand auf dem Rahmenholze und Querriegel ruhte. »Ich zweifle nicht, ſchreibt Caylus, daß die Urſachen der Dauer, des Anſehens und der Hochachtung gegen die Kunſt die Griechen bewogen gehabt habe, das Holz allen andern Materien zu ihren Staffeleigemälden vorzuziehen. Dieß geſchah nicht deßhalb, als wenn es nicht auch ſeine Unbequemlichkeit hätte; denn welches Ding in der Welt hat die nicht? Dem ſei nun, wie ihm wolle, man malte vor Alters Staffeleigemälde blos auf Holz. Dieß iſt ein ſo ausgemachter Umſtand, daß es unnütz iſt, Beweiſe davon zu häufen.« Mengs »malte lieber auf Holz, wenn er es thun konnte, weil die Leinwand, wenn ſie auch noch ſo gut und ſtark angezogen wird, doch niemals eine ſo glatte und vereinte Oberfläche gibt, als das Holz, und jede Vertiefung oder Erhobenheit, ſo klein ſie auch ſein mag, macht einen falſchen Widerſchein des Lichts. Noch mehr, wenn die Leinwand ein wenig groß iſt, ſo gibt ſie unter dem Pinſel

nach, und die Hand kann nicht feſt und ſicher gehen [202].« Dieſer teutſche Raphael hat unter andern ſogar ein zwölf Fuß hohes und nach Proportion breites Gemälde auf Holz gemalt [203]. »Holz, ſagt Herr Field, beſitzt die ſämmtlichen Eigenſchaften einer guten Baſis in einem mittelmäßigen Grade, und es iſt im Allgemeinen die beſte unter allen.« Gilt nun dieſes ſchon von gewöhnlichen hölzernen Tafeln, welch' einen weit höhern Grad von Güte müſſen dann erſt ſolche Tafeln haben, die aus Lerchenholz mit Käſeleim zuſammengefügt, hiermit auf doppelt ſtärkere Blendrahmen gekittet und, mit dieſem, ſich verſteinernden, Kitte auf allen Seiten überzogen, auswendig die Eigenſchaften eines feſten Steins erhalten! — Dieſe Eigenthümlichkeit des Käſeleims iſt durch Zeugniſſe oben ſchon feſtgeſtellt worden; verweilen wir nun auch noch Etwas bei der vorzüglichen Nützlichkeit des Holzes von Lerchentannen. Schon die alten Griechen, welche bekanntlich gewöhnlich auf Holztafeln ihre transportabeln Gemälde (Staffeleibilder) malten, hielten die Tafeln aus Lerchentannen für die beſten [204]. Aus einer ſehr ſchätzenswerthen Mittheilung über die Anzucht und den Nutzen der Lerche (Pinus larix. L.), verfaßt von dem Herrn Forſtmeiſter Genth zu Wächtersbach, Mitglied des kurheſſiſchen Landwirthſchafts-Vereins, entlehnen wir das ſachverſtändige Gutachten: »Mit allem Rechte wird ſie (die Lerchentanne) die Krone der Nadelhölzer genannt. Das Lerchenholz übertrifft an Güte nicht allein alles übrige Nadelholz, ſondern auch das Eichen-, Ulmen- und Erlenholz, zu jeder Art von Bauten, ſowohl über der Erde als unter derſelben und im Waſſer — denn in dieſen wird es mit der Zeit ſo hart, daß die Sägezähne davon abſpringen; auch iſt es von ungemeiner Dauer und wird vom Wurm nicht angegriffen. Man fand in Tyrol Häuſer, die 2 bis 300 Jahre alt waren, deren Schwellen von Lerchenholz noch geſund und ebenſo die Nägel in Balken und Pfoſten, womit dieſe zuſammengehalten wurden, noch ganz gut geweſen ſein ſollen. In ihrer (natürlichen) Heimath (den Alpen), wählt man daher das Lerchenholz vor jeder andern Holzart zu allen Bauten, ſelbſt zu Waſſerröhren, welche man aber, ehe man ſie in die Erde bringt, ein bis zwei Jahre im Waſſer oder noch beſſer, in einer Dünggrube liegen läßt, damit ſie von der Miſtjauche durchdrungen werden. Die Lerche hat auch die vorzügliche Eigenſchaft, daß ſie von dem Raureif, Schnee und Eisdruck weit weniger leidet, wie die andern Nadelhölzer, und namentlich wie die ſehr brüchige gemeine Kiefer — und auch wegen ihrer ausgebreiteten Wurzeln dem Sturme

---

202) Dr. Prange, in Anton Raphael Meng's ſämmtlichen Werken, Halle, 1786, 1r Theil, S. 79—80.

203) Daſ. S. 121.

204) S. Hirt's Geſch. der bild. Künſte bei den Alten. S. 163.
Im Alterthum wurde ein, dem Jupiter gewidmetes, Feſt gefeiert, Tannenfeſt genannt. Scholiaſt zum Theokrit ad v. 83. Idyll. V.)

beſſer widerſteht. Den Verheerungen der Inſekten iſt ſie auch nicht ausgeſetzt, wie die Kiefer, Fichte und Tanne. Endlich wächſt auch dieſer Baum (die Lerche) außerordentlich ſchnell.« — »Die Cypreſſe und die Fichte erhalten ſich, nach Vitruv Libr. II. Cap. 9, bis in das ſpäteſte Alter ohne Fehler; denn das in ihnen befindliche Harz ſchützt ſie vor Fäulniß, und deſſen bitterer Geſchmack hält, mittelſt ſeiner Schärfe, die ſchädlichen Thierchen ab; daher dauern die Werke, welche man aus dieſen Bäumen verfertiget, unendlich lange.« Die Lerche iſt aber, wie wir oben geſehen haben, ſogar noch beſſer als die Fichte.

Als Grund davon, daß man in neuern Zeiten gewöhnlich die Leinwand den hölzernen Tafeln vorgezogen, giebt Hr. Dr. Lucanus in ſeiner beſagten Schrift S. 3. an: »große Holztafeln ſeien zu ſchwer und dem Verziehen unterworfen, weil ſie nicht vollkommen ausgelaugt und ausgetrocknet werden könnten.« Dieſe Bemerkung leidet jedoch keine Anwendung auf diejenigen Tafeln, welche auf die von uns vorgeſchlagene Weiſe bereitet werden, da hierbei das Tafelholz, weil es auf einen Rahmen befeſtiget wird, viel dünner ſein kann und muß; ferner, weil das Lerchenholz an ſich ſchon viel leichter iſt als Eichenholz, das man in neuerer Zeit gemeiniglich genommen; ſodann weil das Holz vom Lerchenbaum »dem ſich Werfen und Reißen am wenigſten unterworfen iſt[205]«, höchſtwahrſcheinlich wegen ſeiner konzentriſchen, gleichförmigen Bildung, wogegen das Eichenholz ungleichartig konſtruirt und im Kern härter als im Uebrigen iſt; ferner, weil ſich unſere Tafeln aus jener edlen Holzart in den Fugen nie auseinander geben, da der Käſeleim die Stücke bezeugtermaßen ſo dauernd vereinigt und endlich, weil dieſe Tafeln, welche feine und geradlaufende Faſern haben, auf einen, ſich nicht verziehenden, Rahmen von demſelben Holze auf das Sicherſte feſt gemacht und gänzlich in den, Luft, Näſſe und Hitze abhaltenden und zu Stein werdenden, Käſeleim eingeſchloſſen ſind, folglich nicht reißen und ſich auch nicht werfen können. »Falzrahmen, welche den ganzen Tafelrand einſchließen, ſind ſehr zweckmäßig und ſchon von den Alten mit großem Nutzen angewendet worden, ſagt Hr. Dr. Lucanus; das Befeſtigen dünner Lerchenholztafeln auf ſtarke Blendrahmen, vermittelſt des Käſeleims, dürfte aber wohl noch nützlicher ſein, weil hierbei die Oberfläche durch keinen Rahmen unterbrochen und dieſer letztere durch keinen Falz geſchwächt iſt, ſondern der Rahmen hinter der Tafel ſich befindet. —

Das Grundiren der fertigen Lerchenholztafeln geſchieht nun folgendergeſtalt: Man bringt in einen, ein Maaß Waſſer faſſenden, Tiegel ein halbes Pfund Abſchnitzel von gutem Pergament oder Schaafleder, füllt ihn ganz voll mit Waſſer und läßt es 4 bis 5 Stunden langſam kochen, wobei man das verdunſtete Waſſer durch friſches immer wieder erſetzt. Den heißen Leim ſeihet man alsdann, vermenget, während er noch warm iſt, das

---

205) Hirt's Geſch. d. bild. K. b. d. A. S. 163.

Nöthige davon innigſt mit feinem Alabaſtergyps, ſ. g. Pariſer-Gyps oder mit, in einem Mörſer zerſtoßener und durch ein feines Haarſieb gefegter, weißer Kreide, breitet dieſe Miſchung, nachdem man ſie auf dem Feuer noch hat aufwallen laſſen, auf der vordern Seite der Tafel, vermittelſt eines großen Borſtenpinſels, drei oder vier dünne Aufträge — von denen jeder vorhergehende erſt trocken ſein muß — gebend, möglichſt egal aus, und überfährt die letzte getrocknete Lage mit einem feuchten Schwamme, um ſie noch mehr zu ebnen; die dann noch vorhandenen Spuren von Unebenheiten nimmt man, wenn der Grund völlig wieder trocken iſt, mit einem feinen und glattgeſchliffenen Stücke Bimſtein weg, auch kann man ſich zum völligen Glätten zuletzt noch des von den Knoten befreiten Schachtelhalms und der Ossasepia bedienen, — eine ſcharfe Ziehklinge leiſtet hierbei auch gute Dienſte. Um nichts darin zu verſäumen, daß die Tafel im Gleichgewicht erhalten und die Dauer dieſes Fundaments noch vermehrt werde, gebe man mit derſelben Grundirungs-Maſſe gleichzeitig auch eben ſo viel Anſtriche auf der Rückſeite der Tafel bis an den Blendrahmen, welche Seite dann aber nicht abgeſchliffen zu werden braucht. Den Gyps- oder Kreide-Leimgrund zum Trocknen zu bringen, ſtelle man die Tafel in die freie Luft, nicht aber an die Sonne oder an einen Ofen, damit er nicht zu ſchnell trockne, nicht riſſig werde.

Ehe man zum Auftragen der Farben ſchreitet, überziehe man die rechte Seite mit Hauſenblaſen-Leimwaſſer, welches ſehr bald trocknet, und darauf mit einer, eben ſo geſchwind trocknenden, Auflöſung von Schellack in Weingeiſt. Der Hauſenblaſenleim bewahrt dem Grunde die nöthige Helligkeit und der Schellack (oſtindiſche Lack), — welcher, nach Hrn. Field, die Grundlage des Anſtrichs der dauerhaften und ſchönen lackirten chineſiſchen Artikel bildet und den härteſten, zäheſten und haltbarſten Lack, ſelbſt den Bernſteinlack nicht ausgenommen, darbietet, — härtet den Grund noch mehr und macht, daß man ſo leicht als auf Oelgrund malen kann und daß die Farben eben ſo wenig als auf dieſem einſchlagen; die gelbliche Farbe des Schellacks und das Weiß des Grundes werden zuſammen ein warmes Weiß; hier ſchadet auch die Trübe dieſes Harzes, wovon daſſelbe bräunlich iſt, ganz und gar nicht.

Die noch vorhandenen antiken Wand-Harzgemälde ſind auf Marmorſtuck-, Gyps- oder Kreidegrund ausgeführt, und daß die Alten einen ſolchen auch auf H o l z t a f e l n, wozu ſich der Kreidegrund am beſten ſchickt, angewandt, daran läßt ſich nicht zweifeln; wenigſtens wiſſen wir, aus Galen. de usu part. L. 10. c. 3. (welche Stelle W i n k e l-m a n n angeführt), daß ſie ihre, mit Gemälden zu verſehenden, hölzernen Tafeln w e i ß grundirten, und daß P l i n i u s Farben anführt, von denen er ausdrücklich ſagt, daß ſie einen K r e i d e g r u n d erforderten, aber nicht zur Frescomalerei taugten[206]. W i n k e l-m a n n vermuthet, daß die Alten weiße Gründe aus derſelben Urſache gewählt hätten, aus

206) Wiegm. S. 241.

welcher man, wie Plato ſagt, zum Purpurfärben die weißeſte Wolle wählte[207]. »Jede Farbe, um geſehen zu werden, muß ein Licht im Hinterhalte haben. Daher kommt es, daß, je heller und glänzender die Unterlagen ſind, deſto ſchöner die Farben erſcheinen. Zieht man Lackfarben auf einen metalliſch glänzenden weißen Grund, wie unſere ſ. g. Folien verfertigt werden, ſo zeigt ſich die Herrlichkeit der Farbe bei dieſem zurückwirkenden Licht ſo ſehr, als bei irgend einem prismatiſchen Verſuche[208].« Das Weiß vertritt in der Malerei die Stelle des Lichts; darum werden durch einen weißen Grund, wie der unſerige iſt, die Schönheit, Reinheit, Heiterkeit und Harmonie des Colorits weſentlich unterſtützt und die Farben auch von dieſer Seite im urſprünglichen Tone erhalten, nicht aber dunkler, während dagegen farbige Gründe, als orangefarbige, graue, braune ꝛc., immer mehr die Malerei durchdringen, gleichſam herauswachſen und dem Bilde ihren Ton, alſo einen andern, falſchen und dunkleren geben. Unſer Kreidegrund hat bei all' ſeiner leuchtenden Helligkeit doch nichts Hartes oder Kaltes und iſt, als farblos, beſonders geeignet, die Farben harmoniſch zu ſtimmen oder ins Gleichgewicht zu bringen. Auf einer ſo weißen Fläche kann man ja auch durch die Farben ſelbſt Wärme oder Kälte ausdrücken, wenn Eins oder das Andere verlangt wird. Auch die früheren Oelmaler grundirten, nach Göthe, ihre hölzernen Tafeln ſehr ſorgfältig und zwar mit einem Kreidegrunde, nach dem Vorgange jener Künſtler des Alterthums, weßhalb ſich die erſten Oelbilder (eigentlich ſind es Harz-Oel-Bilder) auch ſehr gut erhalten haben; »dieſe Sorgfalt verminderte ſich nach und nach, ja ſie verlor ſich endlich ganz, als man größere Gemälde zu unternehmen anfing, man mußte, (ſtatt daß man früher meiſt auf Holz malte,) die Leinwand zu Hülfe nehmen, welche man nur ſchwach mit Kreide, manchmal auch nur leicht mit Leim grundirte. Die Art der ältern Künſtler war: auf hellen Grund zu malen, der aus Kreide beſtand, welche (mit Leim) auf Holz ſtark aufgetragen und polirt wurde[209].« Hr. Hirt bezeugt ebenfalls, daß der Gebrauch des Kreidegrundes eine uralte Ueberlieferung, bereits von den alten Aegyptern gebraucht worden und noch bei vielen Neuern, welche auch auf Holz malten, anzutreffen ſei[210]. Die Stelle in Hirt's Geſch. d. bild. Künſte bei den Alten, S. 6, wonach die Aegypter auch auf mit Kreidegrund überzogene Leinwand malten, iſt nicht etwa ſo zu verſtehen, als hätten ſie einfache Leinwand auf bloße Blendrahmen geſpannt und dieſelbe, zum Bemalen, mit Kreide grundirt; denn auf einem ſo biegſamen Fundamente bricht leicht ein ſolcher trockener Grund, wenn der Kreide nicht viel Honig (welcher, wie Hr. Profeſſor Hummel zu Kaſſel mir eröffnet, die Kreide auch auf Lein-

---

207) Polit. L. 4. p. 407. l. 6. edit. Basil.

208) Göthe, Farbenlehre.

209) Göthe's Farbenl.

210) Hirt's Kunſtgeſch. S. 6 ꝛc. u. 163.

wand anwendbar macht,) beigegeben wird, von deſſen ſo frühem Gebrauch hierzu uns indeß eine Nachricht abgeht; auch wurde ja, wie Plinius erzählt, erſt zur Zeit des Nero auf ſolch' ausgeſpanntes Leinen gemalt, als nämlich dieſer Kaiſer ſein Portrait 120 römiſche Fuß hoch malen ließ; — ſondern man hat ſich unter jenem altägyptiſchen Leinwandfundamente die, an den Mumien anzutreffende, bemalte Leinwand, welche, nach Davy's Angabe, mit Bitumen (Asphalt, Erdharz oder Judenpech,) ſo dauerhaft gemacht worden iſt, und die Wände von, aus mehrfach übereinander gelegter und zuſammen geleimter und hierdurch dick und ſteif gewordener Leinwand verfertigten, Mumien-Särgen zu denken, zu welcher letztern Leinwandbenutzung, wie es dem Herrn v. Steinbüchel ſcheint, Holzmangel, im Verhältniſſe zu dem großen Bedarfe, die Aegypter zwang, und von welcher Art von Särgen — die übrigens ganz ſo grundirt und bemalt worden ſind, auch recht füglich ſo behandelt werden konnten, wie die hölzernen — ſich zwei in dem k. k. Antiken-Kabinet zu Wien befinden[211].

»In der Epoche vom Jahre 1590 bis 1670 kam es, wie Herr Dr. Waagen ſchreibt, bei den Hiſtorienmalern allgemein in Gebrauch, anſtatt auf Holz und hellen Grund, wie bis dahin in den meiſten Schulen üblich war, auf Leinwand und dunklen Grund zu malen, wodurch die Gemälde an Klarheit der Färbung in den meiſten Fällen beträchtlich einbüßten.« In Herrn C. Köſter's erſtem Heft über Reſtauration alter Oelgemälde, Heidelberg 1827, lieſt man: »Kreidegrund. (Die Kreidemaſſe wird mit Leim verſetzt.) Dieſer Kreidegrund bedarf keiner Empfehlung mehr.« —

Obgleich man nun auf die angegebene Art ſelbſt die größten Tafeln aus Lerchenholz ꝛc. gewinnen kann, ſo können doch Fälle eintreten, wo man lieber die Leinwand nimmt oder vielmehr zu nehmen genöthigt iſt, z. B. bei ſehr großen Gemälden, die man nicht an einen beſtimmten Ort bringen kann, ohne ſie zu biegen. Für ſolche Fälle können wir aber nur anrathen, die Leinwand ohne Oel, bloß mit weißem Pfeifenthon und Stärke- oder feinem Mehlkleiſter zu grundiren. Herr Bouvier ſetzt jener Thon-Erde eben ſo viel hellgelben Ocher und ungefähr $\frac{1}{4}$ hellrothen Ocher zu, um dem Grunde eine helle Orangefarbe zu geben; wir halten jedoch einen farbloſen Grund für zweckmäßiger, und haben dabei noch den Vortheil, daß derſelbe, als aus reiner geſchmeidiger Thonerde beſtehend, den Biegungen der Leinwand beſſer nachgiebt. Die Vortheile dieſes Grundes überhaupt beſtehen, nach Hrn. Bouvier, darin: 1) daß man weder Bleiweiß noch Bleikalk

211) S. Seite 64 u. 65 der, 1826 zu Wien gedruckten, Beſchreibung der k. k. Sammlung ägyptiſcher Alterthümer, von Anton v. Steinbüchel, welcher daſelbſt noch bemerkt: »Um ſich von der Sparſamkeit in Benutzung des Holzes durch die That zu überzeugen, darf man nur den erſten ſtehenden Mumien-Sarg Nr. 530 und 531 näher betrachten, aus was für kleinen ſchiefen Breterſtücken derſelbe mühſam zuſammengeſetzt iſt.«

gebraucht; 2) daß man nach Verlauf einiger Stunden auf dieſen Grund malen kann, ohne daß man im Geringſten zu befürchten hat, daß ſich die Farben verändern werden, und 3) daß er auf die Farben durchaus nicht nachtheilig einwirkt. Hieraus folgt natürlich, daß alle Gemälde, welche auf dieſe Grundirung gemalt ſind, ſich viel längere Zeit ſehr gut erhalten müſſen, als die andern, und zwar um deßwillen, weil man weder Bleiweiß noch Oel gebraucht hat; ſie trägt zu mehrer Erhaltung der Farben ſehr viel bei, und iſt ſeit 14 oder 15 Jahren durch die Erfahrung meiner Collegen beſtätigt worden, die mit mir zugleich dies Verfahren angenommen haben. Ueberdies geſchieht dieſe Grundirung in viel kürzerer Zeit und mit weniger Koſten, als die Grundirung mit Oel, wie man ſich davon überzeugen kann, und Diejenigen, welche in keiner Hauptſtadt wohnen, haben den großen Vortheil, daß ſie jeden Tag eine zubereitete Leinwand haben, die ganz zum Malen fertig iſt. Das Verfahren mit Leim zu grundiren iſt folgendes: Man verfertigt einen guten Leim aus Stärke oder feinem Mehl; der letztere iſt noch beſſer. Man giebt ihm die Conſiſtenz des Papierkleiſters, und wenn dieſer gemacht iſt, ſo ſetzt man noch eben ſo viel Pfeifenthon (von gleichem Umfange) hinzu, der ſo weiß und rein ſein muß, als man ihn haben kann. Man ſchlemmt und reinigt dieſe Erde von allen Unreinigkeiten und Sandkörnern; man reibt ihn mit dem Laufer etwas an, und noch naß vermiſcht man ihn mit dem Leim. Das Ganze muß die Conſiſtenz eines etwas dicken Milchrahms (Schmandes) haben. Ich ſetze voraus, daß die rohe Leinwand ſchon mit Leim getränkt, mit Bimsſtein geſchliffen ꝛc. iſt[212]). Pappe, Holz oder Papier muß man nicht eher abbimſen, als bis der Grund aufgetragen iſt. Man nehme einen großen Pinſel, der 3 Zoll lang und verhältnißmäßig dick iſt, ſo wie die Lackirer gebrauchen; man menge die Grundirung in dem Topfe wohl untereinander und trage ſie ſehr geſchwind auf, und zwar gleichförmig nach dem Strich, ohne eine und eben dieſelbe Stelle zwei Mal (bei einem Auftrage) zu berühren, damit keine Ungleichheiten entſtehen, und der Auftrag nicht zu dick wird. Denn die Leinwand verſchluckt die Feuchtigkeit ſehr ſchnell und die Grundmaſſe trocknet augenblicklich. Sollte das Gemenge etwas zu dick erſcheinen, um es ſchnell und leicht aufzuſtreichen, ſo ſetzt man ein wenig Waſſer hinzu, bis es die Conſiſtenz einer guten Sahne erhält. Jedes Mal, wenn man den Pinſel in den Topf tunkt, muß man das Material umrühren, damit die Miſchung immer die nämliche Conſiſtenz behält. Dieſen erſten Auftrag laſſe man an der Luft trocknen, und wenn er trocken iſt, wiederhole man einen zweiten; iſt dieſer trocken geworden, einen dritten, und ſogar einen vierten, wenn es nöthig zu ſein ſcheint, damit alle Löcher und Fäden der Leinwand überall gleich verſtopft und zugedeckt werden. Wenn der Ueberzug gehörig aufgetragen, ſo wird die Oberfläche der Leinwand ſehr ſchön und eben ſein. Wenn man die ſo grundirte Leinwand gegen das Licht

212) Zum Tränken der Leinwand dient Pergament= oder Hautleim.

hält, ſo muß ſie noch halb durchſichtig erſcheinen, denn das zu dicke Auftragen iſt ſchädlich, macht ſie brüchig. Man ſei unbeſorgt, wenn man durch die Grundirung noch Spuren von den Fäden der Leinwand gewahr wird, wenn ſie nicht zu ſehr bemerkbar ſind; dieſes bildet ein kleines Korn, das bei einem Kopfe von natürlicher Größe oder bei einer Landſchaft nicht unangenehm in die Augen fällt. Iſt aber die Leinwand für ein Portrait unter Lebensgröße beſtimmt, oder ſind die ganzen Figuren unter natürlicher Größe, ſo impaſtire man die Oberfläche ſtärker, um ſie ebner zu machen, ſo daß die Spuren des Gewebes nur in der Nähe kenntlich ſind. Die Thonerde iſt nicht dem Abſpringen unterworfen, wenn ſie gehörig mit Leim verbunden und nicht zu dick aufgetragen wird, und aus dieſem Grunde braucht man ſie auch wahrſcheinlich, um damit die Gewehrgehänge weiß zu färben. Ich glaube in der That bemerkt zu haben, daß unter allen Mergelarten die Thonerde die geſchmeidigſte und unſchädlichſte Erde iſt. Der Mehlkleiſter enthält einen ſehr ſtarken Leim; er widerſteht ſogar mehre Tage dem heißen Waſſer, wenn er gut gemacht iſt, was andere Leime nicht thun (den Käſeleim allein ausgenommen, welcher ſich in heißem Waſſer gar nicht auflöſt). Ueberdies hat er den großen Vortheil, daß er die mit ihm vermiſchte Subſtanz nicht dunkler macht. Wenn die ganze Anlage trocken iſt, welches nach einigen Stunden geſchieht, ſo ſchleift man ſie überall ganz leicht mit Bimsſtein, indem man den Ballen der linken Hand unter die Stelle legt, auf welcher man bimſet, und ſollte der Pinſel durch den dicken Auftrag der Farbe einige Ungleichheiten zurückgelaſſen haben, ſo ſchleift man auf dieſen Stellen etwas länger als auf den andern, um das Ganze eben zu machen. Wenn man Pappe leimt, ſo muß man dieſe auf einem Bret ringsum annageln, damit ſie nach der Grundirung ausgeſpannt bleibe. Es iſt ſogar rathſam, ſie nicht eher anzunageln, als bis man eine von den Lagen überhergeſtrichen hat, und während dieſe noch feucht iſt; dadurch wird ſie noch mehr ausgedehnt, gerader und ebener. Auf Papier und Pappe braucht man nur eine Lage, höchſtens zwei, wenn ſie mit dem erſten Anſtriche nicht gleich genug geworden ſein ſollten; denn hierbei kommt es nicht darauf an, die Textur auszufüllen, wie bei der Leinwand, mithin braucht es weniger Grundmaſſe, und wenn man davon zu viel auftrüge, ſo würde ſie abſpringen, weil der Grund auf einen glatten Körper gelegt wird[213]).« Der einzige Fehler dieſer Grundirung, welcher darin beſteht, daß auf derſelben die Farben ſich ſehr geſchwind einſaugen, wird dadurch abgeſtellt, daß man dieſen Leim-Thongrund, ehe man an die Farbengebung geht, wie den Kreidegrund, mit Hauſenblaſe und Schellack überzieht, worauf man dann eben ſo leicht als auf einen ölfarbenen Grund malen kann. Die Rückſeite der gegründeten Leinwand beſtreiche man 2 oder 3 mal reichlich mit einer Auflöſung von 29 Theilen Dammarharz und 1 Theil Wachs in eben ſo viel Terpentinöl, als Harz und Wachs zuſammen ausmachen.

213) Vergl. Bouvier's Anweiſung zur Oelmalerei, Halle, 1828, S. 425—431.

Dieſer biegſame und dem Reiſſen nicht unterworfene harzige Ueberzug macht die Leinwand dauerhaft, verhindert das Durchſtreichen der Luft und das Eindringen von Feuchtigkeit. Zu dieſem Ueberziehen der hintern Seite der ausgeſpannten Leinwand kann man, mit gleichem Nutzen, auch einen Caoutſchoucfirniß gebrauchen [214]). —

Bei dem Grundiren der zu bemalenden **Wände** wird eben ſo verfahren, wie beim Grundiren der Holztafeln, ſtatt der Kreide jedoch fein pulveriſirter und durch ein Haarſieb geſiebter weißer Marmor, oder kryſtalliniſcher kohlenſaurer Kalk (Kalkſpath) oder guter Gyps genommen. Auf meine vorläufigen allgemeinen Bemerkungen über die Harzmalerei der Alten, in Nr. 253. des Allgem. Anzeigers der Teutſchen, von 1835, erfolgte in der Nr. 294. deſſelben Blattes die nachſtehende freundliche Erinnerung: »Nr. 253. d. Bl. enthält eine ſchätzbare Mittheilung über Harzmalerei; ich füge derſelben noch Folgendes bei. Thenard und d'Arcet empfahlen einen Kitt, womit Mauern und Wände getränkt werden müßten, bevor man Gemälde darauf anbringe, aus einem Theile fein zerriebener Silberglätte in zehn Theilen Leinöl aufgelöſt, von welchem Firniß drei Theile zur Auflöſung von einem Theile Wachs verwendet würden. Zu einem wohlfeilern Harzkitt nehme man zwei Theile Harz und einen Theil Firniß. Die Wände, auf welche ein ſolcher Wachs- oder Harzkitt getragen werden ſoll, müſſen vorher durch einen Kohlenofen gut ausgetrocknet werden. Der Kitt wird mittelſt eines Pinſels warm aufgetragen und ſowohl Gyps- als Steinwände werden dadurch ſtets trocken erhalten.«

»M—n.«

»B—n.«

Um dieſen Zweck vollſtändig zu erreichen und einen von den bezeichneten weißen Gründen, die, als Leimwaſſer zum Bindemittel habend, auf Harz, Oel und Wachs wohl ſchwerlich feſt genug haften dürften, anwenden zu können, ſchlage ich dagegen vor: daß man die Wände, ehe man den eigentlichen Grund aufträgt, mit dem ſehr wohlfeilen Käſeleim beſtreicht und, mit demſelben beſtrichene, Leinwand darauf leimt, auf welcher Leinwand und auf welchem, dieſelbe zum Theil durchdringenden, Leime oder Steinkitte dann auch der Marmor- oder Gyps-Grund ganz feſt haftet. Daß alte Maler auf eine ähnliche Weiſe die Wände behandelt haben, erſieht man aus Sandrart's teutſcher Akademie der Bau- Bild- und Malerei-Künſte, wo es heißt: »Unſere Alten haben auch viel auf Mauern gemalt, wie noch bei Vielen geſchieht. Und damit ſolche Mauern nicht durch Schracken oder Klirbriſſe das Werk verderben möchten, hat man ſie vermittelſt des Leimes mit Tuch oder Leinwand überzogen, dann gegypſt und alſo darauf gemalt [215]).« Was für ein

---

214) Allgem. Anzeiger der Teutſchen, von 1835, Nr. 294.

215) Dr. Roux, die Farben, 2tes Heft, S. 10.

Leim aber dieſer alte geweſen, giebt Sandrart, ſo viel ich weiß, nicht an; das thut jedoch nichts, da wir den alten Käſeleim kennen. Durch die Hauſenblaſe behält der Gypsgrund ebenwohl ſein leuchtendes Weiß und der Schellack-Ueberzug macht, daß man auch auf Wände eben ſo leicht und ſchön malen kann, als auf Holztafeln und auf Leinwand, mit Harzfarben, die heiter und klar, ſchwach oder milde glänzend (alſo auch für die Wandmalerei geeignet) und ſo haltbar ſind, als man nur wünſchen kann, welches die altägyptiſchen und altrömiſchen Harzmalereien beweiſen. Auch auf den vortrefflichen Wiegmann-ſchen Fresco-Stuck kann man mit Harzfarben malen, wenn man ihn erſt völlig trocknen läßt und dann mit Hauſenblaſe und Schellack überzieht, welche Ueberzüge hier auch den ätzenden Kalk von den Farben getrennt halten; die feſteſte Verbindung der Farben mit dem Grunde findet dennoch Statt.

Zweites Kapitel.

Von den Farben oder Pigmenten.

Unſere Zeit iſt ſo reich an ſchönen und dauerhaften Farbekörpern, daß ſie darin dem Alterthume wenigſtens nicht nachſteht.

»Diejenigen Pigmente, welche ihrer Natur nach die dauerhafteſten ſind, werden vorzüglich ausgeſucht; aber auch die Behandlungsart trägt viel zur Dauer eines Bildes bei. Deswegen ſind ſo wenig Farbenkörper als möglich anzuwenden, und die ſimpelſte Methode des Auftrags nicht genug zu empfehlen. Denn aus der Menge der Pigmente iſt manches Uebel für das Colorit entſprungen. Jedes Pigment hat ſein eigenthümliches Weſen in Abſicht ſeiner Wirkung auf's Auge; ferner etwas Eigenthümliches, wie es techniſch behandelt ſein will. Jenes iſt Urſache, daß die Harmonie ſchwerer durch mehre als durch wenige Pigmente zu erreichen iſt; dieſes, daß chemiſche Wirkung und Gegenwirkung unter den Farbenkörpern Statt finden kann[216].«

Hr. Dr. J. Roux hat empfohlen, mit farbigen Fritten — durch Feuer verglaſten und dann pulveriſirten Farben — und einer Wachsauflöſung zu malen, in der Meinung, daß ſolche Glasſchmelzfarben ganz unveränderlich ſeien. Hr. Field äußert indeß im 5ten Kapitel ſeiner Cromatographie, daß, wiewohl dieſe Art Pigmente mehrentheils auf Glas, Email, Porzellan und anderem irdenen Geſchirr eingebrannt gut ſtänden, und alſo Göthe's Ausſpruch: »Die Farben durch Schmelzung in Gläſern fixirt, ſo wie durch Natur in Edelſteinen, trotzen aller Zeit und Gegenwirkung,« auf welchen Roux ſich ſtützt, immerhin dennoch wahr bleibt, ſo ſeien ſie doch faſt ohne Ausnahme den bedeutendſten Veränderungen in dem Falle unterworfen, wenn man ſie ſo fein abreibe, daß ſie zur gewöhnlichen Malerei gebraucht werden könnten, indem ſie dann allen chemiſchen Verwandtſchaften der Sub-

---

216) Göthe, Farbenlehre, ſ. Pigmente.

ſtanzen, aus denen ſie beſtänden, und folglich ſtarken Veränderungen unterlägen. Auch gilt von allen Fritten, was Herr Bouvier[217]) von der Schmalte ſagt, nämlich: daß, da dieſe (Fritten=) Farbe nichts Anderes ſei, als pulveriſirtes gefärbtes Glas, dieſelbe nicht die Eigenſchaft habe, die anderen Farben zu tingiren und bis in's Unendliche ſich mitzutheilen; daß man ſie deshalb in den Vermiſchungen kaum bemerke, es ſei denn, daß man damit zu verſchwenderiſch umgehe, denn ſonſt blieben ihre Theilchen allezeit zu ſehr iſolirt und coniſch und zeigten ſich nicht ſo ergiebig im Verhältniß mit allen übrigen Farben; ferner, daß man mit derſelben keine Laſuren ausführen könne, weil ſie ſich nicht genug vertheilen ließe, ſo fein man ſie auch reiben möge, indem ihre Theilchen beſtändig zu vereinzelt blieben, und endlich daß, wenn man das Reiben auf's Höchſte treibe, ſie die Hälfte von ihrer Schönheit verlöre und zuletzt etwas ſchmutzig werde. »Die Schmalte, bemerkt auch Hr. Wiegmann, S. 237, iſt zu glaſig und färbt ihrer Durchſichtigkeit halber zu wenig,« welche Bemerkung ebenfalls auf die Fritten überhaupt anwendbar iſt. Die Glasfarben haben folglich vor andern guten Pigmenten in der Dauer keinen Vorzug, und eignen ſich nicht nur nicht zu den, unentbehrlichen, Laſuren, ſondern ſind auch viel ſchwieriger als andere Farben zu verarbeiten und daher auch nicht in ſo vollſtändige Harmonie zu bringen. Darum mußten die von Dr. Roux im Oktober 1828 in Berlin ausgeſtellten, mit Frittenfarben ausgeführten Wachsgemälde, obgleich das Wachs den Pigmenten die beſten Eigenſchaften der Oelfarben mittheilt, »ſowohl in der techniſchen Vollendung als in der harmoniſchen Wirkung den Oelgemälden nachſtehen[218])«, keineswegs aber iſt das dazu gebrauchte reine Wachs die Haupturſache hiervon.

Wenn, wie der Hr. Prof. Montabert verſichert, in Oel unhaltbare Farben ſchon mit Wachs vollkommen haltbar ſind, obgleich das Wachs mit dem fetten Oele verwandt iſt, ſo geht man doch unfehlbar noch ſicherer, wenn man dem Wachſe 29 mal mehr (flüſſiges) Harz, welches mit dem Oel gar nicht verwandt iſt, beimiſcht; denn es iſt dieſes Miſchmittel alsdann einer von den Harzfirniſſen, deren Anwendung, wie der berühmte Chemiker Berzelius ſagt, auf dem Umſtande beruht, daß nach dem Trocknen ein Häutchen von Harz (und Etwas Wachs) zurückbleibt, welches die Farben glänzend macht und vor Feuchtigkeit und Naßwerden (alſo auch gegen die Luft) ſchützt. Ein genügender Beweis dafür, daß Harz, namentlich auch Copaivabalſam (und, nach Montabert u. A., auch das Wachs) ſonſt leicht vergängliche oder veränderliche Farben gegen die Veränderung ſichert, iſt ſchon die von Herrn Bouvier gemachte Erfahrung, wonach man ſich z. B. des Grünſpans, dieſer ſchönen, aber gefährlichen und in Oel unbrauchbaren Farbe ohne allen Nachtheil zum

---

217) In ſeiner Anweiſung zur Oelmalerei, deutſche Ausgabe, S. 34, 35 u. 38.

218) Dr. Lucanus, Anleitung zur Gemälde=Reſtauration ꝛc., Halberſtadt, 1832, S. 87—88.

Laſiren bedienen kann, wenn man ſie mit Copaivabalſam und eben ſo viel Firniß aus Maſtix und Terpentineſſenz vermiſcht. Der zugeſetzte Maſtixfirniß ſollte, wie aus den folgenden Worten dieſes ſehr geſchickten Oelmalers zu entnehmen iſt, nur bewirken, daß die Farben augenblicklich trockneten; ein ſo ſchnelles Trocknen iſt jedoch nicht nöthig, weil der reine Copaivabalſam, deſſen Harz zu ſeiner Erhaltung keines andern Harzes bedarf, eben ſowohl als unſer Farbenauftragefirniß aus ſolchem Balſam und etwas Wachs, ſchon ſchnell genug trocknet, obgleich nicht vor 24 Stunden. »Dieſe Farbe, ſo gefährlich ſie an und für ſich ſelbſt iſt, verändert ſich ganz und gar nicht, wenn man ſie auf dieſe Art braucht; ſie iſt dergeſtalt in dem Copaivabalſam eingehüllt, daß ſie ſehr hart wird in dem Firniß, welcher im Augenblick trocknet, ſo daß die Luft nicht Zeit gewinnt, ihn anzugreifen, mithin bleibt dieſes ſchöne Grün unveränderlich. Ich habe die gewiſſe Ueberzeugung davon, denn es iſt länger als 15 Jahre, als ich mich dieſes Mittels bei den ſammtnen Meublen von Utrecht, bei Shawls und Atlaſſen bedient habe, und ich kann verſichern, daß ſie noch eben ſo glänzend ſind, als am erſten Tage[219].« Auch hat der Herr Profeſſor Hummel zu Kaſſel, Director der Akademie der bildenden Künſte, ein hocherfahrener Meiſter in der Malerkunſt, mir die Verſicherung gegeben, daß er ſich ſchon ſeit vielen Jahren des Copaivabalſams bei in Oel unbeſtändigen Farben mit dem beſten Erfolge bedient habe.

Da nun, wie der Hr. Prof. Montabert in ſeinem »Traité complet de la peinture, Paris, 1829, Band 8« bezeugt, das Wachs ähnliche ausgezeichnete Dienſte leiſtet, namentlich auch Grünſpan und andere Kupferfarben, nicht weniger Chromgelb, Maſſicot, Gutti, Indigo u. ſ. w. in Wachs vollkommen haltbar ſind, während ſie in der Oelmalerei niemals benutzt werden dürfen: ſo beſitzt folglich unſer Firniß aus Copaivabalſam und Wachs ebenfalls die in Rede ſtehende Eigenſchaft. Und da alſo ſogar veränderliche Farben, mit einem ſolchen Firniſſe vermiſcht, ſich nicht ändern können, ſo kann man leicht denken, wie unabſehbar lange ein Gemälde ſich halten muß, welches ganz allein mit dieſem Harzfirniß und ohnehin ſchon dauerhaften Farben gemalt worden.

Daß die Farben der alten Gemälde ſich ſo gut erhalten haben, das darf uns nicht zu dem Glauben verleiten, daß die Pigmente der Alten von Natur dauernder geweſen ſeien, als die unſrigen ſind; denn »die große Bewunderung, welche wir den Farben der Alten zollen, verſchwindet bei den Entdeckungen, die unſer Zeitalter in der Farbenkunde gemacht hat[220]. Nach dem Obigen müſſen wir vielmehr glauben, daß der Gebrauch des, nunmehr wieder erſetzten Firniſſes aus (flüſſigem) Harz und Etwas Wachs an der trefflichen Erhaltung der ſchönſten Malereien aus dem Alterthume hauptſächlich ſchuld ſei. Unter den

---

219) Bouvier, Anweiſ. z. Oelm., in's Teutſche überſ. v. Dr. Prange, 1828, S. 62 u. f.

220) Prof. Dr. Prange, im Anhang zu Bouviers Anweiſ. z. Oelmalerei, S. 466.

altägyptiſchen Farben, die Hr. Prof. Dr. Geiger chemiſch unterſuchte, hat ſich ein Gelb — organiſchen Urſprungs, gelbfarbiger Extraktivſtoff — gefunden, welches in der Hitze zerſtörbar war, ſowie ein Schwarz — ebenfalls organiſcher Natur und zwar thieriſchen Urſprungs, — eine Art Sepia; auch zeigte ſich Zinnober, der, obgleich er mit ſämmtlichen Farben von dem Pfeiler eines der Feuchtigkeit ſo lange ausgeſetzt geweſenen Grabmals herkam, ſich in dem Bindemittel aus Harz und Wachs doch unverändert erhalten hat, während nach Plinius, XXXIII. 40., und Vitruv, VII. 9., der Zinnober an feuchten Orten, im Wetter und an der Sonne ſich nicht hält, ſondern ſchwarz wird, wenn er nicht durch die Kauſis (ein Wachsfirniß für Zinnoberanſtriche und Marmorwerke ꝛc.) verwahrt iſt[221]); — das Drachenblut, ein verdickter vegetabiliſcher Saft[222]), kommt gleichfalls unter den alten Malerfarben vor, — wie das Roth von der Purpurſchnecke (Ostrum), aus welcher thieriſchen Farbe, in Verbindung mit Kreide, das Purpuriſſum verfertiget wurde, — und Davy fand in einem zerbrochenen Gefäße aus den Bädern des Titus eine blaßrothe Lackfarbe, die, was unentſchieden blieb, entweder eine animaliſche oder doch eine vegetabiliſche war, — zu welcher letztern Gattung auch der Farbeſtoff gehört, den die Alten Indicum (Indicus color) nannten und der unſtreitig unſer Indigo[223]) iſt; — eine weitere Pflanzenfarbe (ein Gelb) der Alten gab das Kraut lutum (herba lutea) her, — und die Farbe, welche Plinius XXXV. 31. Appianum nennt und unter den Farbeſtoffen aufführt, welche einen (zur Harzmalerei dienlichen) Kreidegrund erfordern, aber nicht zur Frescomalerei taugen, war höchſtwahrſcheinlich gleicher Natur; — ſodann war die Sepia vom Tintenfiſch den Alten als thieriſche Farbe ſehr wohl bekannt; — ſogar auripigmentum Ἀρσενικόν, Operment oder Rauſchgelb, ein ſtarkes Gift (viel Arſenik) enthaltend, gebrauchten die Alten wohl aber nur zur Harzmalerei, wobei ſich auch dieſe Farbe nicht ändern konnte[224]).

Ungeachtet alſo auch an ſich unhaltbare oder veränderliche Farben in unſerm Bindemittel aus Copaivabalſam und Wachs gegen Feuchtigkeit, Luft und Licht hinlänglich ſicher

221) Am ausgedehnteſten wurde der Zinnober auf Wandbekleidungen bei den Römern, die damit einen großen Luxus trieben, angewandt, wobei die Kauſis gewöhnlich zur Anwendung kam. (Vergl. Wiegm. S. 223 u. 167 ꝛc.)

222) Gehört zu den unvollkommenſten Pigmenten, deren Farben ſich ſowohl durch die Einwirkung von Licht und Sauerſtoff, als durch die entgegengeſetzte von Schwefelwaſſerſtoffgas, feuchter und unreiner Luft verändern (Field, Cromatographie, Weimar, 1836, S. 181), und die darum nicht hätten gebraucht werden dürfen, wenn man ſie nicht durch Harz und Wachs hätte ſchützen können.

223) Aendert ſich durch die Einwirkung des Lichts, Sauerſtoffs und der reinen Luft (Field, Cromat. S. 180); läßt ſich aber, von Harz und Wachs geſchützt, vor Veränderung bewahren.

224) Vergl. Wiegm. S. 219, 221, 226 u. 227.

ſind, ſo gebietet doch die Vorſicht, dennoch, aus der vorhandenen großen Anzahl von Pigmenten, immer die beſten auszuleſen, und nur in ſolchen Fällen, wo die dauerhaften Farben die verlangt werdende Schönheit nicht haben, zu weniger haltbaren, aber ſchönern Farbeſtoffen, die dann durch das Harz und Wachs auch dauerhaft gemacht werden, ſeine Zuflucht zu nehmen.

Als erprobte, zuverläſſige Farben, womit man vor der Hand ausreichen wird, können wir folgende bezeichnen: 1) Kremſerweiß, 2) Zinkweiß, 3) Neaplergelb, 4) Hellgelber Ocher, 5) Körpergummigutt oder Gummigutt-Extract, 6) Mittel- oder Gold-Ocher, 7) Dunkelgelber Ocher, 8) Hellrother Ocher, natürlicher, und gebrannter lichter Ocher, 9) Braunrother Ocher, 10) Gebrannte Terra di Sienna, 11) Vermillon oder chineſiſcher Zinnober, 12) Roſenfarbiger Krapplack, 13) Dunkler Krapplack, 14) Gebrannter rother Carmin, 15) Purpur-Ocher, 16) Engliſch Roth, 17) Helles und dunkles Ultramarin-Blau, 18) Berlinerblau, wovon das Pariſerblau die beſte Sorte iſt, 19) Preußiſch Braun, aus, in unverſchloſſenen Gefäßen gebranntem, Berlinerblau, 20) Deſtillirter Grünſpan, 21) Guter grüner Lack (bei Herrn Anton Heyer in Dresden u. A. zu haben), 22) Asphalt oder Judenpech, 23) Kaſſeler Braun, 24) Kölniſche Erde, 25) Korkſchwarz (Kohle von Korkholz) und 26) Schwarz von Berlinerblau. Wer noch mehre eben ſo gute Farben kennt, mag ſolche ſelbſt hinzuſetzen, wenn er deren bedarf.

Uebrigens iſt bei der Harzmalerei keine ſo ſtrenge Auswahl der Pigmente nöthig, als bei irgend einer andern Art der Malerei, da, wie geſagt, das Bindemittel aus Copaivabalſam und Wachs den Mangel an Dauer erſetzt.

Drittes Kapitel.

Vom Farben-Bindemittel.

Aus dem erſten Theile dieſer Schrift haben wir die Ueberzeugung gewonnen, daß die alten Aegypter, Griechen und Römer mit einem Firniſſe aus flüſſigem, dem Copaivabalſam ähnlichen, Harze und einem geringen Theile Wachs hauptſächlich malten, und zwar ſowohl auf Wände, als auf Tafeln.

Mit dieſer ſo erlangten, blos allgemeinen, Kenntniß von einem der allerwichtigſten Darſtellungsmittel der, auch in dieſem Stücke ſo muſterhaften alten Maler iſt es aber noch nicht allein abgethan, wenn man, was gewiß der allgemeine Wunſch iſt, nunmehr auch, zum leichtern und beſſern Gelingen und beſonders zur längſten Erhaltung neu zu ſchaffender Staffelei- und Wandgemälde, von einerlei techniſcher Vollendung, praktiſche Anwendung davon machen will.

Es muß vielmehr zu dem Ende nun auch ein, jenem unſchätzbaren alten Farbenträger nicht nachſtehender und mit dem Oele nur hinſichtlich deſſen *guter* Eigenſchaften vergleichbarer, ſo ſpeziell beſchrieben werden, daß Jeder, der denſelben anzuwenden wünſcht, ſich ſolchen zu jeder Zeit aus den, für einen geringen Preis in allen guten Apotheken zu bekommenden, echten Ingredienzen ſelbſt leicht bereiten kann.

Undankbar gegen die, in Wiſſenſchaft und Kunſt ſo einſichtsvollen und nachahmungswürdigen, edlen Alten würden wir ſein und uns ſelbſt in den größten Nachtheil ſetzen, wenn wir nicht einen ſolchen Gebrauch machen wollten von ihrem, im Allgemeinen wieder erkannten und durch gleichartige Stoffe erſetzbaren, Mittel, das, von ihnen erforſcht und zum Verarbeiten und Binden der Farben vorzüglich angewandt, durch eine vielhundertjährige Erfahrung als ausgezeichnet gut und nützlich erprobt iſt.

Unſer eigner Nachtheil, durch Nichtnachahmung der ſo gediegenen alten Malertechnik, würde darin beſtehen, daß — während die ſchon ſehr alten Harzmalereien in Betracht der

Haltbarkeit und heitern Schönheit des Colorits noch immerfort bewundert werden — wir beim längeren Verweilen bei der gewöhnlichen Oel- und Frescomalerei den, unſerer Zeit unwürdigen Vorwurf, Seitens aufgeklärter Kunſtfreunde auch ferner hören müßten: Man bemühe ſich viel zu wenig um die Fundamente der Malerkunſt, in's Beſondere um ein geeignetes Bindemittel für die Farben und gäbe daher ſo viele treffliche Kunſtwerke dem frühen Verderben preis; ferner, viele Gemälde hätten, in Vergleich mit alten, eine gewiſſe (aus undurchſichtiger und ungewiſſer Farbenmiſchung entſtandene) Kälte, Härte, Disharmonie und Lebloſigkeit des Colorits, überhaupt, man achte wohl auf das Zeichnen und Componiren ſehr viel, aber auf das eigentliche Malen, mit angemeſſenſten und dauerhafteſten Materialien auf ſchicklichſtem Grunde, zu wenig und zu ſpät. —

Von dem Farbenbindemittel iſt die ganze Ausführung und der techniſche Werth eines Bildes abhängig; weßhalb auch nach ihm die Art der Malerei ſelbſt benannt wird, z. B. die *Wiegmann'ſche* Stuckmalerei (weſentlich verbeſſerte Frescomalerei) nach dem naſſen, ein Paar Zolle dicken, Sandmörtel und Kalkſtucke, auf den man mit Kalk- und Leimwaſſerfarben malt, unter Ausſchließung ſolcher Farben, die durch den Aetzkalk zerſtört werden würden; und unſere Harzmalerei nach dem, alle Farben gleichmäßig ſchützenden, harzigen Bindemittel (aus Copaivabalſam und Wachs), womit man malt; — durch welche Bezeichnungen zugleich ausgeſprochen iſt: bei *welcher* dieſer beiden Arten der Malerei die undurchſichtigſten, hellſten, leuchtendſten und glanzloſen, und bei *welcher* die durchſichtig-hellſten, klarſten, blühendſten, verſchmolzenſten und milde glänzenden Tinten vorkommen, — ferner, welche von den Zweien zur Wandmalerei *alleine*, und welche zur Wand- *und* zur Tafelmalerei tauglich, — und endlich, daß auch die Dauerhaftigkeit Beider nicht wenig verſchieden ſei von *der der gewöhnlichen* Fresco- und Oelmalerei.

Auf die in dem Stuttgarter und Tübinger Kunſtblatte Nr. 75 von 1833 geſtellte Frage: »Wie wäre der Gegenſatz der ältern Meiſterwerke durch die Künſtler unſerer modernen Zeit einigermaßen auszugleichen? Wie die ungeheure Kluft von ihnen zu überſchreiten?« paßt, da hier das Techniſche gemeint iſt, wohl die Antwort: Unfehlbar vollſtändig durch freie Nachahmung der Technik der, hierin ſo klug ſich bezeigten, Alten, vornehmlich in Rückſicht auf das Bindungsmittel der Farben und die von demſelben abhängende zweckmäßigſte, beſonders *durchſichtige* Miſchung der Tinten, — nach der Bemerkung des *Iſokrates*:

»Deren Ruhm Du nachſtrebeſt, deren Werke mußt Du nachahmen.«

und nach *Caſſiodor's* Grundſatze:

»Spare nichts in der Bemühung, ſowohl die Werke der Alten unter Vermeidung »ihrer Mängel zu erneuern, als auch die neuen mit Stücken des Alterthums aus»zuzieren.«

»Die Bemühungen der beſten Neuern, namentlich die Beſtrebungen der größern teut-

ſchen Kunſtſchulen zielen darauf (nämlich auf jene Ausgleichung der neuen mit der alten Malerei) hin. Das Gelingen beruht immerhin auf drei Fundamenten: Unabläſſige Beobachtung der Natur des Feſten und Fließenden, aber freilich mit einer eindringlichen Liebe, die ſich, wenn ſich's z. B. vom Meerſturm handelt, wie Vernet in den Maſtkorb binden läßt, um die tobende See zu beobachten; — Lehre und Beiſpiel für Handhabung der beſten techniſchen Mittel und richtigſten Combinationen, mit Abkürzung langer Verſuchswege; — ſtrenge Iſolirung der Geſinnung vor modernen Einflüſſen, und Richtung des Sinnes auf gründlichſtes Studium der Hauptvorzüge und Leiſtungen der trefflichſten frühern Meiſter namentlich des erwählten Faches, wo mir dann Carl Maratti vorſchwebt, der zu ſeinem Studium einen antiken Kopf im Verlauf der Jahre zweihundertmal nachzeichnete, ohne, wie er geſtand, ſeine Schönheit erreicht zu haben. Die Kunſt hat, meiner Anſicht nach, die doppelte Aufgabe, jede überflüſſige Maſſe des Wirklichen zu beſeitigen, damit kein überzähliger Stoff deſſen Vergeiſtigung hemme; und hinwieder, wo die Natur monoton oder aber in ihren unendlichen Uebergängen nicht erreichbar iſt, durch wohlgefühlte harmoniſche Gegenſätze die große Haltung ihres Ganzen im Kleinen nachzubilden. Wir wollen bei modernen Leiſtungen nicht mit Seufzen an die Sterne erſter Größe früherer Kunſtzeiten erinnern; aber wie ſich das Studium der Natur belohnend offenbart, ſo auch das Erforſchen der Prinzipien, nach welchen jene großen Meiſter gearbeitet haben. Man ſieht aber ſo ſelten das Eine und Andere, obwohl die höchſten Namen in Aller Mund ſind. Wir wollen den jüngern Talenten alle Aufmunterung, den gereiften Meiſtern ehrenvollen Lohn ihrer gelungenen Arbeiten gönnen, aber ſo Mancher der Anſtrebenden iſt gar nicht einmal auf dem Wege, welcher auch nur zu dem Vorhofe jener jetzt mit Kaltſinn betrachteten Virtuoſität älterer Meiſter leiten könnte[225]).«

Daß das — nur mit Hülfe eines, laſirende Farben-Aufträge erlaubenden und ſelbſt die dünnſten transparenten Farben, gleichſam wie in Verglaſung, ſicher bewahrenden, Bindemittels, wie unſer harziges eins iſt, vorzunehmende — durchſichtige Malen nach Grundſätzen, deren Beſprechung dem Kapitel von der Farbengebung vorbehalten bleibt, ſo wichtig iſt, daß eine undurchſichtige Farbe im Allgemeinen einem todten Körper, eine durchſichtige aber der Seele gleicht, die den Körper lebendig macht, darauf deutet die in dem eben erwähnten Kunſtblatte ſtehende weitere Bemerkung hin: »Die Oelmaler (NB. die ältern, mittelalterlichen ſogen. Oelmaler malten nicht mit reinem Oele, wie die Neuern[226]), ſondern ſuchten dieſem möglichſt viel Harz beizumiſchen, weßhalb ſie auch mehr laſiren durften), laſſen aus Gründen die Glasmaler mit ihren transparenten, feurigen Bildern

---

225) Aus demſelben Kunſtblatte und Aufſatze.

226) Ueber die Untauglichkeit des Oels zum Laſiren, wegen Unhaltbarkeit ꝛc. der Oelfarben-Laſuren, beliebe man das Kapitel von der Farbengebung nachzuleſen.

nicht gern neben ſich treten; auch ſpricht man häufig davon, wie ein Gemälde das andere todtſchlagen könne. In gewiſſen Fällen, z. B. wo Altes und Neues, Antikes und Modernes einander gegenüber tritt — mag ſo etwas Statt finden. So fühlen wir auch an dem Beſſern Neuerer eine gewiſſe Kälte und Härte, von der wir uns nur durch Zurückgehen auf die Fundamente der Kunſt im Gegenſatz gegen die wirkliche Natur Rechenſchaft geben können. Ich ſage mir immer: die Mittel, durch welche die großen Virtuoſen ihre bedeutenden Kunſtwirkungen hervorgebracht haben, ſind ſo einfach, nothwendig und ewig, daß der Künſtler auf keine andern ſinnen muß, ſondern im Sinn und Geiſt dieſer Urprinzipien ſchon ſeine erſten Pinſelſtriche machen, die Hauptpartien und Gegenſätze anlegen, und conſequent von ihnen geleitet, immer weiter in Ausführung des Gegentheils, in Austheilung der Contraſte von hebendem Licht und verhüllendem Schatten bis zur Vollendung fortſchreiten ſoll [227].«

Um den etwa hier und da auftauchenden Verdacht, »als meinte ich es nicht redlich, als hegte ich zu unſerer, den Alten abgemerkten, Harzmalerei eine ungerechte Vorliebe und als redete ich nicht aus gewiſſenhafter Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit und Unzuverläſſigkeit der gewöhnlichen Oel- und Frescomalerei,« von mir abzuwenden, mag noch ein competenter Kunſtrichter ſein Urtheil über die alte und neue Malerei abgeben. Dieſes geſchieht in Folgendem, womit derſelbe, nämlich der Herr Hofrath Dr. Ludwig Schorn, Direktor des Kunſtinſtituts zu Weimar und Redacteur des Tübinger Kunſtblattes, ſeine Betrachtungen über die Kunſtausſtellung in München im Oktober 1829 (in ſeinem Kunſtblatte No. 100 von 1829) ſchließt und was er, nach ſeiner Verſicherung, mit reiner Liebe zur Sache, ohne Vorliebe und Feindſchaft und ohne Rückſicht der Perſonen niedergeſchrieben hat:

»In allen Kunſtbeſtrebungen, die ſich auf dieſer Ausſtellung ausgezeichnet und hervorgethan haben, iſt Friſche der poetiſchen und natürlichen Auffaſſung. Es regt ſich darin wieder jenes tiefere Leben, das lange Zeit aus der bildenden Kunſt gewichen war, das nur durch eine Empfindung, die in ſich ſelbſt zurückging, durch eine Begeiſterung, die, wie in einer frühern Zeit, aus eigner innerer Wärme entſprang, wieder erweckt werden konnte. Die beſten unſerer Künſtler haben ſich der Geſinnung und That nach jenen Meiſtern des 14ten und 15ten Jahrhunderts genähert und von ihnen den lebendigen Geſang, nicht blos die todten Versarten der Kunſt zu lernen geſucht. Möge uns dieſe friſche, lebensvolle Kraft noch lange bewahrt bleiben! Möge ſie immer inniger alle Nerven der teutſchen Kunſtthätigkeit durchdringen! Denn verhehlen wir es nicht, noch ſind es nur Einzelne, die den Geiſt lebendig in ſich fühlen, ein großer Theil der Künſtler, ein größerer des Volks hat ihn kaum geahnet, und ſelbſt die Beſten müſſen ſich mit Anſtrengung vor dem tödten-

227) Vergl. hiermit das folgende Kapitel über die Farbengebung.

den Anhauch des Gewöhnlichen verwahren. Noch iſt ſelbſt eine längere Dauer dieſes Frühlings nicht geſichert. Er halte den Genius wach, wer auf ſich vertrauen darf, ſtärke ihn am Geiſte des Alterthums, an den ewigen Geſetzen des Wahren und Schönen, wer bereits erprobt hat, daß ihm in Gedanke und Ausdruck das Treffliche gelinge, denn Niemand iſt ſo ſicher, daß er nicht zu jeder Zeit irren könnte! Wem die Ausführung großer Werke zu Gebote ſteht, der betrachte ſie als einen mächtigen Hebel, ſich und die Kunſt auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu bringen. Laſſet nicht in Erfüllung gehen, was Manche ahnen wollten, was ſelbſt hier und dort ein Zeichen unheilvoll zu verkündigen ſcheint, daß die feurige Liebe, die ernſte, treue und gewiſſenhafte Anſtrengung, durch welche die Beſten unſere Kunſt gehoben, auf Wenige übergehen, daß ſelbſt die Ausführung großer Werke den ärgſten Feinden alles Guten, dem Schlendrian, der handwerksmäßigen Eile und Oberflächlichkeit die Thüre öffnen werde! Bleibe Jeder zu jeder Zeit ſich ſeiner Würde als Künſtler bewußt, und hüte ſich, das Göttliche zu entweihen! Schmeichelt euch nicht damit, ihr Meiſter, wenn die Schüler eure Werke nachahmen; ſie werden euch und der Kunſt keine Ehre bringen, führt ihr ſie nicht an den Born, aus dem ihr ſelbſt getrunken, an die Schönheit der Natur, in die Tiefen der Poeſie und des Alterthums, an das Aechte und Große, das alle Zeiten hervorgebracht! Glaubt nicht, ihr Schüler, daß ihr euch das Ergründen der Kunſt erſparen könnet, weil es eure Meiſter gethan, daß ihr nur in den Formen weiter zu gehen braucht, die ſie aufgeſtellt, um eben ſo Treffliches hervorzubringen. Nur wenn Jeder ſich mit dem Ganzen der Kunſt vertraut macht, wenn er ſich von dem Geiſte durchdringt, der die geſammte Kunſt belebt, wenn er ſein eignes Selbſt in den reinſten Formen der Schönheit auszuſprechen ſucht, nur dann wird dieſe Blüthe unſerer Kunſt von Dauer ſein, nur dann wird es gelingen, ihr eine durch gebildete Eigenthümlichkeit zu erwerben, und das Verſchiedenartige, das ſich jetzt noch zeigt, in Einen Organismus zu vereinigen. Unſere Malerei, Bildhauerei, Architektur reproduciren zugleich und neben einander den griechiſchen, römiſchen, mittelalterlichen, den ausgebildeten teutſchen und italieniſchen Styl; ſchon haben ſie ſich eine Fertigkeit in dieſer manchfaltigen Anwendung früherer Kunſtformen erworben. Aber fern ſei es, daß ſie aus einer kurzen Periode lebenvoller Nacheiferung nur wieder in das Manierirte, Nachläſſige, Todte und Unſchöne verſänken. Nein, die manchfaltigen Geiſter, die aus dieſen alten Epochen ſprechen, ſollen ſich in Euch, ihr Zeitgenoſſen, vereinigen und verjüngen, und als Ein Geiſt von neuer, eigenthümlicher Schönheit auch Euch hervortreten. Durch Euch, ein Gut des Volks, muß die Kunſt auch dem Charakter deſſelben in einfacher und tief begründeter Eigenthümlichkeit entſprechen.« —

Hinſichtlich der Malerei iſt, nach dem Vorhergehenden und Nachfolgenden, hauptſächlich die Technik, die Kunſt der ſchönſten und dauerhafteſten Farbengebung, von der Mehrzahl der Maler unſerer Zeit noch auszubilden. Man erinnere ſich beſonders an die,

in der Einleitung angeführten, Bemerkungen des Herrn Prof. Feuerbach zu Speyer über die Malertechnik. An guten Farben iſt jetzt kein Mangel. Zunächſt fragt man nach dem Farbenträger, dem Bindemittel der Farben, und in deſſen Beſchaffung ſind die Alten unſere Lehrer, gleichwie in der zweckmäßigſten Benutzung dieſer Materialien.

Die alten Maler hatten nur wenige Bindungsmittel und zwar ſo einfache, als ohne Weglaſſung eines weſentlich nöthigen Stoffes nur irgend möglich war, ja die, in dieſer Beziehung muſterhaften, Aegypter ſcheinen ſogar, zufolge jenes von Plato aufbewahrten Geſetzes, in der Regel blos mit einem gemalt zu haben, nämlich mit dem aus aromatiſchem Harze und Etwas Wachs, um einerlei Schönheit und gleiche Dauer der Farben für eine eben ſo lange Zeit zu ertheilen, als die, auch mit harzigen Subſtanzen, einbalſamirten Leichname oder Mumien ſich erhalten würden.

Jetzt hat faſt jeder Maler ein anderes Bindemittel, der Oelmaler ſogar gewöhnlich zwei, eins für die hellen und das andere, geſchwinder trocknende, für die dunkeln Farben, und täglich ſucht man noch neue Miſchmittel, nach Shee's luſtigem Vers:

»Wie Mancher ſchwitzt, auf Künſtlerruhm erpicht,
Und ſucht im Topf, was ihm an Kraft gebricht;
Bis rings mit Eiweiß, Gummi, Oel verſchmiert,
Der Laborant den Maler ausquartirt.«

Wir ſind mit dem Farbenträger vollkommen zufrieden, den die Alten, urſprünglich die Aegypter, uns gelehret haben. Wer kann auch wohl

»was kluges denken, das nicht die Vorwelt ſchon gedacht.« Göthe.

Es iſt hinreichend zur glücklichen Nacheiferung in dem fraglichen Stücke der alten Malerei, welches ſelbſt die Griechen ihrer Nachahmung werth und für unentbehrlich hielten, aus chemiſchen Unterſuchungen beſtimmt erkannt zu haben: daß die unterſuchten altägyptiſchen Farben aromatiſches Harz und Wachs zur Bindung hatten. Unſere Bemühung brauchte demnach nur noch darin zu beſtehen, ein mit dem alten möglichſt genau übereinkommendes, wo möglich noch beſſeres, jeden Falls unbedenklich das beſte (und reichlich vorhandene) flüſſige Harz, was es jetzt allerwärts gibt, mit einem verhältnißmäßigen Theile gereinigtem Wachs auf angemeſſene Weiſe zu verbinden. Solches nöthige vortrefflichſte balſamiſche Harz hat der Herr Dr. Lucanus, Chemiker, Maler und Vorſtand des Kunſtvereines, zu Halberſtadt, zur guten Zeit uns bezeichnet und, was uns noch beſonders freut, ſelbſt damit zu malen gelehrt. Es iſt dieſes geſchehen in dem, von dem Herrn C. A. Böttiger herausgegebenen, artiſtiſchen Notizenblatte zur Dresdener Abendzeitung, vom April 1833, No. 8, woſelbſt man lieſ't:

»Ueber Oelmalerei.«

»Dem eifrigen Kunſtfreunde, Hrn. Apotheker Dr. Lucanus, in Halberſtadt, verdankt Halberſtadt nicht allein einen Theil ſeines Gedeihens ſeiner mit jedem Jahre ſich vergrößernden Kunſtausſtellung, ſondern auch mehre gedruckte Abhandlungen, worin er mit

Hülfe der Chemie über Reſtauration alter Oelgemälde und die Behandlung derſelben überhaupt intereſſante Bemerkungen mitgetheilt hat. Es iſt in dieſem Blatte von dieſem achtungswerthen Förderer der Kunſt und ſeinen Schriften die Rede geweſen. Mit wahrem Vergnügen theilen wir daher unſern Leſern jetzt eine kleine Abhandlung aus ſeiner Feder mit, die manche Unterſuchung anregen, Manches erläutern und berichtigen wird, welches wir gleichfalls hier aufzunehmen uns gern bereitwillig erklären.« B.

»Halberſtadt, den 10. Februar 1833.«

»Um die Kraft und Harmonie der Oelmalerei mit der Farbenreinheit der Waſſerfar»ben zu vereinigen, haben Manche ein Gemiſch von Oel und aufgelöſ'tem Leim, Hauſen»blaſe, auch Eigelb, Andere z. B. der Graf Caylus und B. Calon (Calau), aufgelöſ'tes »Wachs als Bindemittel zum Malen angewendet und auch in neueſter Zeit haben ſich der »erſtgenannten Miſchungen z. B. Prof. Henſel in Berlin, der Wachsfarben Prof. Roux »in Heidelberg bedient und ſich eifrig bemühet, die Platte zu verbeſſern. Montabert in »Paris ſchlägt in ſeinem »Traité complet de la peinture« vor: das Mohn- und Leinöl »mit ätheriſchen Oelen oder mit einer Auflöſung von Elemi zu verſetzen und nennt die »Vortheile eines ſolchen Verfahrens unſchätzbar! Auch ich habe mich jahrelang damit be»ſchäftigt, mit den verſchiedenartigſten Materien, die als Bindemittel zum Malen dienlich »ſchienen, Verſuche anzuſtellen und gefunden, daß der Copaivabalſam, der aus den »Stengeln der Copaifera multijuga ſaftartig auströpfelt und im ſüdlichen Amerika geſam»melt wird, ganz entſchiedene Vortheile gewährt. Dieſer natürliche Balſam, von der Con»ſiſtenz fetter Oele, wird wie das Oel ohne Vorbereitung und Zuſatz zum Malen ange»wendet. Wie in der Oelmalerei mit dem Oele, werden hier die Farben mit Copaivabal»ſam angerieben und gleichfalls in Blaſen aufbewahrt; auch beim Auftragen derſelben gilt »dieſelbe Behandlungsweiſe wie bei der Oelmalerei. Man kann damit unter- und über»malen, retouchiren und laſiren. Die mit dem Balſam angeriebenen Farben ſind weit »klarer und intenſiver, auch reiner im Ton als die Oelfarben, trocknen auch weit raſcher »auf als dieſe, doch langſamer als die mit Eigelb angeriebenen. Sechs bis acht Stunden »bleiben die Balſamfarben ſo geſchmeidig, daß ſie ſich eben ſo gut als die Oelfarben ver»malen laſſen, nach 24 Stunden aber ſind ſie ſo feſt aufgetrocknet, daß man von Neuem »übermalen kann. Mit den Balſamfarben kann man ein Bild in 6 Tagen ſo weit voll»enden, als man es mit Oelfarben kaum in 6 Wochen im Stande iſt und auch hierin »liegt wahrlich kein geringer Vortheil, beſonders für die Portraitmaler und alle die, welche »Studien nach der Natur machen wollen. Die Balſamfarben ſchlagen weit mehr ein als »Oelfarben und werden durch das Anmiſchen mit neuem Balſam leicht etwas erweicht. »Um dieß zu verhindern und den Farben noch mehr Solidität zu geben, beſtreicht man »die trockene Malerei erſt mit einer Auflöſung von Hauſenblaſe und dann mit einer Auf-

»löſung von Schellack in Weingeiſt. Die Balſamfarben vertragen ſich unter allen Um- »ſtänden mit Oelfarben vollkommen gut, man kann mit Balſam unter- und übermalen, »mit Oelfarben dann retouchiren und laſiren, und auch hier wird noch die ſchöne, reinfar- »bige Bemalung weſentliche Vortheile ſtiften. Zu Fundamenten dienen Holz oder Leinwand, »mit Kreide- oder Oelfarbengrund. Die mit Balſamfarben ausgeführten Gemälde »können ſchon nach wenigen Tagen mit Dammarfirniß überzogen werden und erſcheinen »dann in der bewundernswürdigſten Farbenpracht. Da die Vortheile der Balſam-Ma- »lerei (wie ich ſolche wohl nicht mit Unrecht nenne) ſo entſchieden und das Verfahren »dabei ſo höchſt einfach iſt, ſo darf ich wohl erwarten, daß die hochachtbaren Künſtler in »Dresden gleichfalls Verſuche damit anſtellen werden, wenn Sie eine Notiz darüber in »Ihrem Notizenblatte zu geben für gut befinden.« —

Dr. Lucanus.

Da in unſerm, hiernächſt zu beſchreibenden, Farbenbindemittel der Copaivabalſam, als flüſſiges Harz, zum größten Theile enthalten iſt, und wir die Kenntniß, daß dieſer Balſam ſich zum Malen in beliebiger Ausdehnung ganz vorzüglich eigne, der vorſtehenden Mittheilung des Hrn. Dr. Lucanus verdanken und erſt dadurch, bei der Durchforſchung jener chemiſchen Unterſuchungen altägyptiſcher und altrömiſcher Farben, zur Erkennung der Hauptgattung der Malerei der Alten geführt wurden: ſo hat Herr Lucanus, dieſer wiſſenſchaftlich hochgebildete Künſtler und ehrwürdige Kunſtförderer, auch den größten Antheil an der Entdeckung eben ſolcher uralten Harzmalerei und gleichzeitigen Erfindung einer neuen, zu deren Empfehlung eine ſolche Mitwirkung eines ſolchen Mannes ſchon hinreicht.

Mit bloßem Balſam zu malen, hielten indeß die Alten nicht für rathſam; ſie miſchten, wie wir aus den oft erwähnten Analyſen ganz gewiß wiſſen, ihrem balſamiſchen Harze Etwas Wachs bei. Einer ſolchen Wachs-Beimiſchung bedarf (was der beſte Beweis für die Vergleichbarkeit unſeres Bindemittels mit dem alten iſt) auch der Copaivabalſam, wenn dem Farben-Bindungsmittel zum hauptſächlichen oder gewöhnlichen Gebrauche nichts Weſentliches fehlen und man mit Freuden auf das Oel beim Malen gänzlich verzichten ſoll, welches Verzichten, aus den bereits im Allgemeinen bezeichneten und in dem Kapitel über die Farbengebung einzeln hervorzuhebenden Urſachen, höchſt wünſchenswerth iſt.

Der Copaivabalſam, welcher auf den Antillen, am beſten, wohlriechendſten und hellſten aber in Braſilien (in Südamerika) von dem Baume Copaifera officinalis, durch Einſchnitte, aus denen er herauströpfelt, gewonnen wird, iſt, tropfenweiſe betrachtet, farblos, in Maſſe, blaßgelb, durchſichtig und ungefähr ſo flüſſig, wie fettes Oel, auch behält er, wenn das Glas, worin er aufbewahrt wird, gut verpfropft iſt, dieſe Flüſſigkeit wenigſtens zehn Jahre lang, weßhalb ſich auch die mit unſerm Firniſſe angeriebenen Farben in

Blaſen eben ſo lange friſch erhalten. Er, der Copaivabalſam, beſteht friſch ungefähr halb aus einem, aromatiſch-angenehm riechenden und anhaltend ſcharf, bitter ſchmeckenden, flüchtigen Oel, von welchem ſolches Harz ſeine natürliche Weichheit oder Flüſſigkeit hat, weßhalb es auch natürlicher Balſam genannt wird [228]). Aus welcher Gattung von Bäumen die Alten das flüſſige Harz zur Bereitung ihres Farbenträgers erhielten, können wir nicht angeben. Das ſchadet jedoch durchaus nichts; es iſt hinreichend, daß durch chemiſche Prüfung die treffendſte Aehnlichkeit des alten Harzes mit dem Copaivabalſam, in den Haupteigenſchaften, feſtgeſtellt iſt.

Das Wachs, nach den alten Beiſpielen, der andere nothwendige Beſtandtheil des Farben-Miſchmittels, iſt in den von dem Hrn. Prof. Dr. Geiger analyſirten altägyptiſchen und altrömiſchen Farben in ſo unverkennbaren Spuren zu Tage getreten, daß Herr Prof. Dr. Roux die, obgleich auch ganz deutlichen, Merkmale von Harz unbeachtet laſſend, das Wachs ſogar für den Hauptbindeſtoff anſah, welcher letztere Stoff aber, wie wir durch Erläuterung jener Analyſen dargelegt, von einem Balſam zurückgebliebenes Harz iſt; übrigens ſcheint allerdings ſo viel Wachs ihm beigegeben worden zu ſein, als möglich war, d. h. ohne daß die Flüſſigkeit zu dick wurde. Da das eigentliche Harz in einem ſo dünnflüſſigen Balſam, wie der Copaivabalſam iſt, in ſeinem ätheriſchen Oele ſo vertheilt war, daß beim Trocknen oder bei der Verflüchtigung des letzteren und der hierin beſtehenden Abnahme der Quantität des Balſams, ein dünneres Harzhäutchen ſich bildete, das beigemengte Wachs dagegen nichts an Maſſe verlor, ſo mußte, wenn man dem Balſam auch nur wenig Wachs beigemiſcht hatte, die Menge des Wachſes im Verhältniß zum Harze in den trockenen Farben doch ziemlich bedeutend erſcheinen. Dieſes und der aus dem Plinius geſchöpfte Glaube, daß die altgriechiſchen Künſtler ſich gewöhnlich (?) des Wachſes als Bindemittel bedient hätten, mag die Angabe Roux's, in ſeinem zweiten Hefte über »die Farben« S. 3., »daß das (Binde-,) Schutz- und Erhaltungsmittel der Farben der unterſuchten ägyptiſchen und römiſchen Wandmalereien im Wachſe beſtanden hätte,« veranlaßt haben; indeß hat er im erſten Hefte, S. 52., geſagt, daß »ſelbſt Gemälde in Herkulanum dieſem Bindungsmittel (dem Wachſe ihre Erhaltung mit (alſo doch nicht allein) zu danken hätten. Mag nun derſelbe auch immerhin das Harz nicht beachtet haben, ſo lehrt er uns doch wenigſtens, worin die bedeutenden Vorzüge des Wachſes vor dem Oel beſtehen. Freilich gebrauchten die alten Maler gewöhnlich Wachs zum Farbenträger; aber wenn dieſer zur Pinſelmalerei dienen ſollte, dann war er mit jenem (mit Wachs) allein noch nicht fertig, ſondern wurde ihm, um es flüſſig zu machen und hierzu künſtlich bereitete flüchtige Oele, welche die trockenen Farben, bei dem Laſiren mit friſchen, zu

---

228) Vergl. J. Berzelius Handbuch der Chemie, Artikel: »Flüſſige Harze oder natürliche Balſame. Copaivabalſam.«

leicht auflöſen, zu vermeiden und demſelben zugleich mehr Harz mitzutheilen, ſo viel flüſſiges Harz, als zur Verdünnung nöthig war (durch Auflöſung hierin), beigebracht; — ſollte er hingegen zur Enkauſtik oder Griffelmalerei dienen, dann konnte oder mußte er vielmehr bloßes Wachs, oder ein noch feſterer Körper aus zuſammengeſchmolzenem Wachſe und hartem Harze ſein. Aber auch ſchon wegen des blos theilweiſen Gebrauchs des Wachſes zu unſerer Harzmalerei vernehmen wir gern, was Roux Vortheilhaftes von demſelben ſagt: »Wachs iſt nach der Chemiker-Sprache ein Gemiſch von Cerin und Myricin, eine dem Fett ähnliche, jedoch etwas abweichende, eigenthümliche organiſche Subſtanz. Das Wachs bleibt an der Luft unverändert; es wird nicht härter, auch nicht weicher, und geht folglich nicht zuſammen, wie die fetten Oele. Die Luft iſt, wie Grund ſich ausdrückt, das Element des Wachſes. Dem Lichte ausgeſetzt, wird das Wachs immer weißer. Die mit Wachs vermiſchten Farben werden von demſelben ganz durchdrungen; Wachs und Farben bilden, vereinigt, einen feſtern, weniger ſchmelzbaren Körper, als erſteres allein. Die Pigmente bleiben mit dem Wachſe feſt verbunden. Keine Haut entſteht auf der Oberfläche des Bildes; wenn auch das Wachs in reichlichem Maaße beigemiſcht wird. Wachs ſchützt die Farben gegen alles Eindringen von Hitze und Kälte, wie gegen den ätzenden Staub. Eine Untermalung mit Wachsfarben erhält weit mehr Hellung, als eine mit Oelfarben, und während das Wachs an der Luft ſtets heller wird, zeigt das Oel die entgegengeſetzte Eigenſchaft. Die klare Uebermalung erſcheint auf ſolchem hellen Farbengrunde auch heller, reiner; darum wird ein Gemälde, wobei Wachs als Bindemittel dient, ſo leuchtend hell. Wenn ein Oelbild in der Dämmerung dem Auge zu entſchwinden anfängt, ſo iſt ein daneben geſtelltes Wachsgemälde noch deutlich zu ſehen. Die Malerei mit Wachsfarben kann keine Riſſe bekommen; denn die Untermalung trocknet ſchnell bis auf den Grund. Die Geſchmeidigkeit und Zähigkeit des Wachſes hindern das Reißen der Farben. Auch gewährt dieſe Malerei noch den Vortheil, daß die auflöſende Kraft des ätheriſchen Oeles, mit welchem das Wachs aufgelöſt wird, welches ſo auch beim Auftragen der Farben mit gebraucht wird, an der Luft in kurzer Zeit verfliegt und das Trocknen der Farben befördert, eine Verſchmelzung der beiden Lagen (der Unter- und Uebermalung oder Ausführung) bewirkt, wodurch ein innigverbundener Farbenkörper entſteht. Eine gediegene Malerei (im techniſchen Wort-Sinne), d. h. eine ſolche, wo die Farben ſtark impaſtirt ſind und dabei doch jene höchſte Klarheit und Durchſichtigkeit erhalten, daß trotz der vollen Farben, die Technik verſchwindet und in reine Wirkung fürs Gemälde übergeht, kann vorzüglich durch Wachs erreicht werden; denn es hält die, damit gemiſchten, Farben mehr aus einander, als das Oel, und das Gemälde erhält ſchon bei der erſten Entſtehung Klarheit. Ein anderer Vorzug iſt, daß man bei Wachsgemälden nicht ſo lange aufs Trocknen zu warten braucht, wie bei der Oelmalerei, daß man an die Arbeit und von ihr gehen kann, wenn man will. Mit Wachsfarben laſſen ſich die zarteſten Miniaturbilder und auch große Gemälde, mit

breiten, kräftigen Pinſelzügen ausführen. Nicht allein bei Staffelei-Bildern, ſondern auch auf Kalk- oder Gypswand läßt ſich die Wachsmalerei mit Leichtigkeit auftragen. Die Malerei, wobei Wachs als Bindemittel gebraucht wird, muß von längerer Dauer ſein und klarer werden, als die bekannte Fresco-Malerei auf naſſen Kalk. Feſter wird jene, weil die flüſſigen Wachsfarben in die trockene Wand beim erſten Auftrag eindringen, wodurch innige Verbindung mit dem Grunde bewirkt wird; klarer erſcheint das Gemälde, weil die in Wachs gehüllten Farben auseinander gehalten bleiben und nicht zuſammengehen. Durch Wachs iſt dieſe Wandmalerei gegen Feuchtigkeit von außen und innen geſchützt. Ein Gemälde, bei deſſen Ausführung (reines) Wachs als Bindemittel diente, ſteht zwar von Natur mitten inne zwiſchen der Oelmalerei und der mit Leimfarben; aber durch geringe Veränderungen des Bindemittels kann man mit dieſer Technik ſowohl in tiefem kräftigem, als auch in heiterem ſchwachem Helldunkel malen. Die jugendliche Weiblichkeit, der Perlmutter-Schimmer der Blondine, das blendende Weiße und zugleich Warme der zarten Haut, das Klare, Halbdurchſcheinende derſelben iſt in dieſer Wachsmalerei weit eher zu erreichen, als mit Oelfarben[229]).« — Caylus gibt, in ſeinen Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt, von den Eigenſchaften der Wachsmalerei folgende Rechenſchaft: »Dieſe Malerei bröckelt ſich nicht, weil ſie immer eine Geſchmeidigkeit behält, die der Natur des Wachſes eigen iſt. Die Sonnenhitze verurſacht an ihr keine Veränderung, noch weniger die Stubenhitze. Die Jahre erregen an ihr keine Verwandlung. Mit dieſen Vortheilen verbindet ſie den einer größern Feſtigkeit. Die Wachsgemälde ſind mehr vor aller Gefahr geſichert, als die Fresco- und Waſſermalereien. Denn das Wachs widerſteht der Näſſe und den Eindrücken der Luft. Der Staub haftet nicht an den Gemälden, bei welchen das Wachs die Stelle des Oels vertritt. Sie ſind niemals eingeſchlagen; folglich iſt ihre Wirkung immer gleich. In der That, durch welches Mittel ſollte man die zarten Farben gegen die Sonne, die Luft und die Näſſe verwahren können? Das Gummi und der Leim bei der Waſſermalerei können dieſe Wirkung nicht hervorbringen. Allein mit einer harzigen Subſtanz, wie das Wachs iſt, vermiſcht, ſind dieſe Farben vor den Verwandlungen, die den Accord und die Harmonie der Malerei zerſtören, geſichert. Die mit Wachs zubereiteten Farben geben den Werken dieſer Malerei ein mattes Anſehen, welches das Licht der Gemälde von allen Seiten zeigt, ohne daß man nöthig hätte, daſſelbe zu ſuchen. Das Wachs verwahrt das Holz vor Würmern. Mit Wachs kann man nicht allein auf Holz und Gypsgrund, ſondern auch auf Stein und Leinwand, kurz, auf alle Körper malen, das Kupfer allein ausgenommen; hier muß man einen andern Körper zwiſchen das Kupfer und

---

229) Eine Zuſammenſtellung der von dem Herrn Profeſſor Dr. Roux, in ſeinem erſten und zweiten Hefte, betitelt: »Die Farben,« mitgetheilten Notizen über die Fähigkeiten und Vorzüge des Wachſes vor dem Oele, Leim-, Kalk- und Gummiwaſſer.

die Farbe legen, z. B. einen Firniß von Gummilack (bloßem Harze). Ohne eine ſolche Vorſicht würde der Grünſpan das Werk verderben können.« — Der Herr Profeſſor Montabert, zu Paris, endlich hat im achten Bande ſeines Werkes: »Traité complet de la peinture, Paris 1829« zur Begründung des, auch von ihm behauptet werdenden, großen Vorzugs der Wachsmalerei vor der Oelmalerei, angeführt: die mit Wachs (zu deſſen Auflöſung er Lavendel-, Spick- und Citronöl, oder Wachs- und Copahuöl, auch Nelkenöl, je nachdem die Farben raſch oder langſam austrocknen ſollen, nimmt), vermiſchten Pigmente eigneten ſich ſowohl für große Decken- und Wandgemälde, als für die delikateſte Miniaturmalerei; ſie wären im Tone unveränderlich, und Grünſpan wie andere Kupferfarben, auch Chromgelb, Maſſicot, Gutti, Indigo mit Wachs vollkommen haltbar, obgleich ſie in der Oelmalerei niemals benutzt werden dürften; ferner könne man damit einzelne Stellen matt, andere glänzend ausführen und beſonders den gegen die Fernen ſichtbaren Luftraum weit vollkommener darſtellen, als in irgend einer anderen Malerei, und wenn mit ihnen eine und dieſelbe Parthie auch hundertmal übergangen wäre, ſo würden die Tinten doch niemals unrein[230]).

Bei ſolch' herrlichen Eigenſchaften und eigenthümlichen Vortheilen des Copaivabalſams und des Wachſes iſt es kein Wunder, wenn der lebhafte Wunſch allgemein rege wird, fortan beide Stoffe zuſammen, als ein Farben-Bindemittel zur Ausführung von Staffelei- und Wandgemälden, von beliebiger Größe, benutzen zu können, um mit wahrer Luſt und Sicherheit wieder zu dem, mit einem reichen Preiſe beſteckten, hohen Ziele zu gelangen, das die Alten auf einer ſolchen gangbaren und breiten Mittelſtraße in der Tafel- oder Staffelei- und Wandmalerei erreicht haben.

Wer ſollte ſich wohl auch nicht danach ſehnen, noch das Ende zu erleben von »einer Zeit, wo das Reſtaurationsweſen ungleich ſtärker zur Sprache kommt, als es ſonſt der Fall war[231]).«

Dieſes Ende wird nahe ſein, wenn man, woran nicht zu zweifeln iſt, ſtatt des Oels u. ſ. w., wieder den, durch eine Zeit von Jahrtauſenden als in jeder Hinſicht weit vorzüglicher ſich bewährten, urſprünglich ägyptiſchen Farbenträger aus Balſamharz und Wachs, zum Bemalen der Tafeln, Leinwand und Wände anwendet.

Bei den für die gediegenſte Malerei völlig ausreichenden Fähigkeiten dieſes, blos aus zwei Subſtanzen zuſammengeſetzten, Bindemittels, gebrauchten die alten Maler das Oel nicht, obgleich ſie auch dieſes ſchon kannten. Die Bekanntſchaft der Alten mit dem Oele wird unter andern durch Pausanias libr. V., Plin. XV. 7. und durch Methodius beim

---

230) Siehe des Herrn Dr. Lucanus 1829 in Halberſtadt gedruckte Schrift über Gemälde-Reſtauration, Firniſſe ꝛc. S. 88—89.

231) Tübinger Kunſtblatt No. 89. von 1832, über Gemälde-Reſtauration.

Photius in Excerptis de Resurrectione bezeugt, wo von Verhinderung der Fäulniß des Elfenbeins durch Vollgießen der hohlen Statuen mit »Oel« die Rede iſt[232]. Nach der im 6. Kapitel des erſten Theiles gegenwärtiger Schrift angeführten Stelle aus Hrn. Field's Cromatographie waren ſie namentlich auch ſchon mit dem Leinöl bekannt. Es hat ſich aber dennoch nicht ein einziges Oel-Gemälde aus dem hohen Alterthume gefunden. Von vor zweitauſend Jahren mit reinem fetten Oel, wie das Leinöl iſt, gemalten Bildern könnten freilich wohl nicht einmal Ruinen — zu deren Bildung das Oel, welches die Alten auch eben noch darum, weil ſie es nicht zur Malerei benutzt, ſehr genau gekannt haben müſſen, keine ſo lange Zeit nöthig hat, — mehr übrig ſein, während die bereits ſo alten ägyptiſchen Balſam-Wachs-Malereien (Harzmalereien) immer noch neu ſcheinen.

Die behauptete Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit einer Vereinigung des flüſſigen Harzes und des Wachſes wird nicht nur durch den Vorgang der Alten, ſondern auch durch die Natur der beiden Stoffe ſelbſt gerechtfertigt. Denn obgleich der Copaivabalſam und das Wachs, auch einzeln gebraucht, ſchon vorzüglich gute Dienſte als Farbenträger leiſten, ſo hat doch jede dieſer zwei Subſtanzen beim Einzelngebrauch Fehler, die bei einem Zuſammengebrauch verſchwinden, ausgeglichen werden.

Die Fehler des bloßen Copaivabalſams beſtehen darin: 1) daß die Farben damit »weit mehr einſchlagen als Oelfarben«; 2) daß dieſe reinen Balſamfarben »durch das Anmiſchen mit neuem Balſam leicht etwas erweicht werden«, was beim Laſiren hinderlich iſt, und 3) daß das Harz dieſes Balſams, wenn es hart aufgetrocknet, ſehr ſpröde iſt, wodurch Leinwandgemälde bei Aus- und Einbiegungen brüchig werden. Dieſes zurückbleibende Harz ſcheint übrigens mit dem trefflichen Copal nahe verwandt zu ſein, indem dieſer letztere nicht weniger hart iſt und beim Schmelzen auch »einen aromatiſchen, dem Copaivabalſam nicht unähnlichen Geruch verbreitet[233]«.

Das bloße Wachs, als Farben-Bindemittel, hat dagegen die Fehler: 1) daß es zu viel unklares Körperliches hat, welches die Farben zu trübe und matt erſcheinen läßt, weshalb denn auch »mit Wachsfarben kräftige Effekte weit weniger zu erreichen ſind, als luftige Fernen[234].« Die Menge dieſes Bindeſtoffes, des Wachſes, zu den Farben, welche davon mehr als von andern Stoffen, gleichſam ſchwimmend, auseinander gehalten werden, und deſſen ſehr weniges Zuſammenſchwinden beim Trocknen oder Erhärten würden durchaus nichts ſchaden, wenn das Wachs nur durchſichtig oder klar genug wäre; denn die Reinheit

---

232) Franz Junius hat in ſeinem Werke von der Malerei der Alten, Breslau, 1770, S. 804. Ausführlicheres darüber mitgetheilt.

233) J. Berzelius.

234) Dr. Lucanus.

und Kraft der Farben iſt nicht von ihrem dünnern oder dickern Auftrage, ſoweit dieſer von der geringeren oder größeren Dicke des Bindemittels herrührt, abhängig, ſondern von der Klarheit oder Durchſichtigkeit dieſes ihres Trägers, ſo daß z. B. ganz ſauberes, helles und durchſichtiges Glas, zur Verſinnlichung des Trägers der einzelnen Farbenlagen angenommen, eine Farbe durch das Auflegen einer oder mehrer Glastafeln nicht verändert, nicht undeutlicher wird, wobei es auch keinen Unterſchied macht, ob die Farbe ganz unten (unter der erſten Glastafel), wie auf einem Oel- und Waſſerfarbengemälde, dichter zuſammengedrängt, liegt, oder ob ſie durch ſämmtliche Glastafeln, wie bei einem Harzgemälde, in dem, durch mehre Laſuren auf das Bild gebrachten, vielen durchſichtigen Harze, vertheilt iſt; 2) daß es zu weich iſt, daher die mit reinem Wachs, d. h. ohne mehr Harz, aufgetragenen Farben »durch die leichteſten Berührungen mit harten Körpern verletzt und durch ſtärkere Eindrücke auseinander gedrängt werden. Wenn nun auch jede Lücke leicht wieder mit Wachsfarben gefüllt werden kann, ſo wird es doch ſehr ſchwer halten, die getrennten Theile genau in ihre urſprüngliche Lage zurückzubringen. Je größer die Verletzungen ſind, um ſo mehr werden dieſe Stellen an Schärfe und Beſtimmtheit des Tones verlieren. Schon das Reinigen von Fliegenſchmutz und dergl., durch Waſſer, macht die Oberfläche derſelben trübe, welche ihre Klarheit nur durch's Beſtreichen mit ätheriſchen Oelen (die aber die Wachsfarben leicht auflöſen) oder durch's Erwärmen zurückerhält. Die Wachsgemälde werden deswegen öfter, wenn auch einer unbedeutenden Reſtauration bedürfen, als tüchtig gemalte und mit gutem (Harz-) Firniſſe überzogene Oelgemälde (oder als Harzgemälde, die, bei nicht gewaltſamer Zerſtörung, während Jahrtauſenden, wie die altägyptiſchen Harzmalereien, gar keiner Reſtauration, ſondern nur von Zeit zu Zeit einer Reinigung von Fliegenſchmutz ꝛc., mit Waſſer, und, allemal erſt nach langer Zeit, höchſtens eines weitern, die urſprüngliche Friſche wieder herſtellenden und nichts ſchadenden, Dammarfirniß-Ueberzuges bedürfen werden). Verunreinigungen von atmoſphäriſchen Dünſten und Fliegenſchmutz auf, von Benjamin Calau gemalten, Wachsgemälden ließen ſich mit Stärkekleiſter erweichen und dann von der Bildfläche mit lauwarmem Waſſer abwaſchen. So raſch die ganze Operation auch ausgeführt und die Bilder mit einem weichen Tuche abgetrocknet wurden, ſo wenig ließ ſich das Trübewerden (wozu übrigens vielleicht auch wohl ein Kleiſterrückſtand beitrug) verhindern. Ein leichtes Beſtreichen mit wenig Terpentinöl (welches jedoch die Farben etwas ſchwärzt) und gelinde Wärme ſtellten die Klarheit wieder her. Weingeiſt (den man zum Putzen der Harzgemälde gar nicht nöthig hat) macht die Wachsfarben noch trüber, und ätheriſche Oele (deren man eben ſo wenig zum Reinigen der Harzbilder bedarf) darf man zum Reinigen der Wachsfarben nicht anwenden, da ſie dieſelben auflöſen. Um das öftere Abwaſchen, Erwärmen und Aufpoliren, welches den Wachsmalereien unmöglich zuträglich ſein kann, zu vermeiden, iſt es rathſam, ſie beſtändig mit einem mit Gaze be-

ſpannten Rahmen zu ſchützen[235]),« durch welchen man die mit mehr Copaivabalſam als Wachs gemalten Bilder nicht ein einziges Mal dem Anblick zu entziehen braucht; 3) daß die reinen Wachsfarben — weil das Wachs, obgleich zwar weit dauerhafter als das Oel, doch auch eine Art Fett, ein feſtes Oel iſt, auf welches die Luft, jedoch weit weniger als auf Oel, und nur verdunkelnd, gelbend, aber nicht trübend und nicht vertrocknend, einwirkt — den Eindruck der Luft während vieler Jahrhunderte nicht aushalten könne, ohne nachzudunkeln, wogegen die Balſam-Wachsgemälde, in denen das Wachs durch das vorherrſchende Harz beſchützt wird, ſo lange ſchön hell bleiben, wie die mit ſolchen, zuſammen vereinigten, Bindeſtoffen ausgeführten altägyptiſchen und ſchönſten altrömiſchen Malereien wirklich geblieben ſind. — Aus dem erſten und dritten Fehler des Wachſes iſt auch erklärlich, »daß die Farben vieler von den, von Benjamin Calau mit puniſchem — d. h. nach Montabert Vol. VIII. S. 560. mit Natrum zubereitetem (alſo nicht durch Harz geſchütztem) — Wachs wacker gemalten und in der Wirkung ſehr den Oelgemälden ſich nähernden Portraits nicht rein im Tone geblieben (da Wachs zu trübe iſt, wenn es nicht in mehrem durchſichtigen Harze vertheilt liegt) und jedenfalls nachgedunkelt ſind[236]).« In Nr. 89. des Kunſtbl. von 1832 iſt jedoch bemerkt, das von Calau zu ſeinen Portraiten gebrauchte Wachs habe puniſche Treue gehalten.

Die Vortheile einer Vereinigung des Copaivabalſams und des Wachſes, durch welche Einigung zugleich die Fehler dieſer beiden Ingredienzen, wie wir bei ihrer Aufzählung beiläufig ſchon in Etwas berührt haben, gehoben werden, beſtehen in folgenden:

Erſtlich wird durch eine Beigabe von einem Theile Wachs — welches wir mit Hrn. Field immerhin eine höchſt dauerhafte Subſtanz nennen dürfen, — zu neun und zwanzig Theilen Copaivabalſam, dem Gewichte nach, (welches Verhältniß ich, in Folge vielfacher Verſuche, für das dienlichſte befunden habe) die Sprödigkeit des, von dem Balſam zurückbleibenden, trockenen Harzes auf die Dauer entfernt, weil das Wachs, welches in ſolcher nicht unbedeutenden Menge zum Harze kommt, ein nicht vertrocknendes, ſeine Fettigkeit oder Geſchmeidigkeit nicht verlierendes, feſtes Oel iſt. Weich iſt das ſo zu erlangende Bindemittel nach dem Auftrocknen der Farben nicht, und kann es auch nicht ſein, da die Quantität des, ſehr hart werdenden und bekanntlich höchſt dauerhaften Harzes die des Wachſes überſteigt, letzteres an ſich ſchon feſt iſt und auch die Pigmente zur Härte beitragen. Hinſichtlich des Riſſigwerdens des Harzes, aus freien Stücken, iſt ein Zuſatz von Wachs unnöthig; denn da der Körper des Harzes ſich nicht verringert und, einmal getrocknet, ſich nicht mehr zuſammenzieht, ſo kann es nie von ſelbſt riſſig werden; es iſt aber gut, wenn der Farbenträger beſtändig etwas zähe und in einem gewiſſen Grade bieg-

---

235) Dr. Lucanus, über Gemälde-Reſtaur., 1829, S. 92 – 94.
236) Dr. Lucanus.

ſam iſt, damit durch ſtarke Erſchütterung eines ſehr alten Harzbildes die Farben nicht abſpringen und an den biegſamen Leinwandgemälden nicht leicht brechen.

Ferner äußert der bloße Copaivabalſam, als eine farblos durchſichtige Flüßigkeit, von ſtrahlenbrechender Kraft — wie, nach Hrn. Field, überhaupt ſolche »Firniße, die aus reinen harzigen Subſtanzen beſtehen, — eine ſehr auffallende und vorzüglich hervorhebende Wirkung auf die Farben, die auch nach dem Trocknen fortdauert, weil Harze einen glänzenden durchſichtigen Kitt bilden.« Dieſe allzugroße Lebhaftigkeit oder übermäßige Hervorhebung der Farben wird nun durch die Verbindung von 29 Theilen Balſam mit 1 Theil Wachs — das, wenn es auch auf's Höchſte gereinigt und weiß gebleicht iſt, eben deshalb, weil es weiß ausſieht, nicht ganz durchſichtig ſein kann, — hinlänglich gemindert, dergeſtalt jedoch, daß dieſes gemiſchte Vehikel doch immer noch (was nöthig iſt) weit mehr Durchſichtigkeit und Lebhaftigkeit behält, als die, — mit der Zeit die Farben immer mehr verdunkelnden (und zwar nicht etwa blos vergelbenden, ſondern ſchwärzenden und trübenden) und dadurch unterdrückenden, »hornartig und halbundurchſichtig werdenden, — Bindemittel aus gepreßten Oelen.« Wegen der letzterwähnten Eigenſchaften des Oels und beſonders weil es nach und nach ganz vertrocknet, wodurch es ſelber ſpröde und ſogar riſſig wird, kann das Oel die Stelle des Wachſes — welches diejenige Klarheit oder Durchſichtigkeit, die man ihm durch die Verdünnung mit dem flüſſigen Harze giebt, fortbehält, — zur Beſchaffung eines möglichſt guten Bindemittels nicht vertreten. Eben die dem Wachſe beiwohnende unſchädliche Trübe, durch welche der Balſam hinſichtlich ſeiner allzugroßen Durchſichtigkeit und ſeines ſtrahlenbrechenden Glanzes verbeſſert wird, iſt die natürliche Urſache von dem unvermeidlichen Umſtande, daß unſer Harzfirniß im Glaſe unklar, undurchſichtig ausſieht; in einer ſolchen Dünne aber, in welcher er zu den Farben kommt, hat derſelbe dennoch ein ganz durchſichtiges, klares und farbloſes Anſehen, wovon man ſich überführen kann, wenn man von dieſem Firniß auf eine Fläche von weißem Porzellan oder dgl. ausgießt: er wird hier ſo ſchön klar und rein ſein, daß man ſofort alle Furcht, als würden die Farben durch ihn getrübt, verlieren wird; dieſe werden nur einen, vorzuziehenden, viel ſanftern (dem Wachſe eigenen) Glanz als Oelfarben oder auch als reine Balſamfarben bekommen, welchen Unterſchied im Glanze man am deutlichſten wahrnimmt, wenn man eine mit bloßem Oel oder Balſam aufgeſtrichene Farbe mit einer aufgetragenen Harzfarbe — ich nenne die mit dem Gemiſch aus Copaivabalſam und Wachs zubereiteten Farben Harzfarben und das Malen damit Harzmalerei, weil erſterer ein flüſſiges Harz und auch das Wachs ein (vegetabiliſches) Harz iſt, — vergleicht.

Während ferner die Balſamfarben im Ganzen »weit mehr als Oelfarben einſchlagen,« ſchlagen unſere Harzfarben noch weniger als letztere ein, indem unſer Harzfirniß durch's Wachs ſaftiger, fetter, nicht ſo mager als reiner Balſam, und, bei eben ſo großer Geſchmeidigkeit, ſtärker als Oel iſt. Auf einem theilweiſe fehlerhaften Grunde können

indeſſen auch die Harzfarben hier und da etwas einſchlagen, was ſich in glanzloſen Stellen äußert, welches übrigens auch beim Oelmalen auf trockenen Gründen der Fall iſt; ſolche Stellen verlieren ſich jedoch, wo nicht ſchon bei dem Uebermalen, doch ſicher beim Ueberfirniſſen des Gemäldes.

Die getrockneten Harzfarben werden bei dem, namentlich auch laſirenden, Uebergehen mit friſchen, nicht aufgerieben, wenn man ſich bemüht, die Laſurfarben mit einer gewiſſen Freiheit oder nicht allzulangen Zögerung an einer Stelle, indeß möglichſt egal, auszubreiten, und eine ſolche Laſurfarbenlage, um ſie mehr zu verbeſſern, nicht eher wieder berührt oder mit einer weitern übergeht, als bis ſie, die erſte, trocken iſt[237]); denn der flüchtige Oel-Beſtandtheil des Balſams wird durch das darin, bei der Firnißbereitung ſich auflöſende Wachs mehr geſättiget und alſo unſchädlich gemacht. Unſere Harzfarben braucht man daher nicht mit der Hauſenblaſen- und Schellack-Auflöſung zu überziehen, um ohne Gefahr für die trockenen Farben auch laſirend übermalen zu können, und Solidität haben die Harzmalereien ohne dieſe Ueberzüge ſchon genug; dieſe Harzmalerei iſt folglich noch einfacher als die Balſammalerei, wobei ſolche Ueberzüge nöthig ſind, wenn ſich die Farben beim Ueberherführen neuer Balſamfarben nicht leicht etwas erweichen ſollen. Indem man die Hauſenblaſe und den Schellack, als trennende Körper, zwiſchen den Harzfarbenlagen füglicherweiſe wegläßt, werden die Farben durchgängig unmittelbar an einander gefügt, und zwar innigſt, da das Harzbindemittel (aus Copaivabalſam und Wachs), wie wir es bereiten, noch ſo viel, erwünſchte, Auflöſungskraft beſitzt, als zur Bewirkung dieſer Vereinigung, ohne ein Ineinanderfließen der Tinten der Unter- und Uebermalung zu verurſachen, erfordert wird.

Ungeachtet des Zuſatzes von Wachs zum Balſam wird der dadurch ſich bildende Firniß doch ſo flüßig und geſchmeidig ſein, daß er wenigſtens mit gleicher Bequemlichkeit, wie der reine Balſam und das fette Oel, zum Malen benutzt werden kann; denn das aufgelöſte Wachs iſt nicht zähe, ſondern giebt dem Pinſel willig nach, ſelbſt bei den allerfeinſten Strichen und die Farben halten doch den Pinſelſtrich. Die etwas größere Stärke des Balſam-Wachsfirniſſes, durch welche eben die Farben mehr Mark oder Saft als Balſam- und Oelfarben erhalten, iſt alſo bei der Arbeit nicht im Mindeſten hinderlich, und man braucht ſich auch vor einer reichlichen Anwendung dieſes Harzfirniſſes nicht zu fürchten, da er durchſichtig iſt und bleibt, ſehr bald bis auf den Grund trocknet und nach dem Trocknen nicht weiter zuſammengeht oder nicht einſchrumpft. —

Lediglich mit dem Harzfirniß aus 29 Theilen Copaivabalſam und 1 Theile Wachs reiben wir das trockene Farbenpulver, auf Oelfarbenart, an. Dieſe Harzfarben halten ſich 10 Jahre lang, und wohl noch länger, in Blaſen friſch, weil der Balſam ſo lange flü-

237) Ueber das Verfahren beim Laſiren beziehe ich mich auf das Kapitel von der Farbengebung.

ßig bleibt und auch das darin aufgelöſte Wachs eben ſo lange flüßig erhalten wird. Auch bleiben ſie auf der Palette länger als Oelfarben brauchbar, und wenn ſie auf derſelben nach mehren Tagen zu trocken geworden ſind und man ſie nur mit einigen Tropfen reinen Firniſſes, vermittelſt des Spatels, durcheinander arbeitet, ſo werden ſie wieder ſo flüßig als vorher. Auf der Bildfläche aber trocknen dieſe Farben faſt eben ſo geſchwind als Balſamfarben und weit eher als Oelfarben.

Dieſes harzige Farbenbindemittel dürfte wohl allen billigen Anforderungen und wenn dieſe auch ſtreng ſind, genügen; denn es hat ölartige Saftigkeit, Geſchmeidigkeit, Farbloſigkeit, Klarheit bei vielmal wiederholtem Auftrage; ferner trocknet es ſehr gut mit den Pigmenten auf dem Bilde, jedoch auch nicht zu raſch, ſo daß man mit Muſe malen kann, ſchwindet dann nicht mehr zuſammen, runzelt und reißt nicht und theilt den Gemälden eine, ſo zu ſagen, unvergängliche Dauer mit.

Im Allgemeinen gleichen die mit unſerm Farbenauftragefirniß verfertigten Harzgemälde in der Kraft und im Schmelze der Farben, überhaupt, bei eben ſo tüchtiger Ausführung, in der techniſchen Vollendung und in der harmoniſchen Wirkung vollkommen den Oelgemälden. Nur nehmen ſich bei dieſer Harzmalerei die Farben noch ſchöner, brillanter, blühender, heiterer, klarer und reiner aus als bei der Oelmalerei, auch ſind die Harzfarben ſaftiger und haben einen ſanftern Glanz als Oelfarben, und ſind hauptſächlich unendlich dauerhafter.

Von der Wahrheit des Angeführten, in Bezug auf die Ausführung und den Effect der Harzmalereien, kann ſich Jedermann alsbald ſelbſt, durch eigne Verſuche, überzeugen, und was die Länge ihrer Dauer anbelangt, ſo berufe ich mich wiederholt auf die bekannten Naturkräfte des Harzes und des Wachſes und abermals auf die mit einem Gemiſch aus Harz und Wachs ausgeführten altägyptiſchen und römiſchen Malereien.

Wir ſind weit davon entfernt, zu glauben, Wunder gethan zu haben; denn die Sache iſt ja offenbar ganz natürlich, und was wir gefunden, das hätte auch jeder Andere finden können, ja Mancher hat vielleicht ſchon längſt dieſen Fund gethan und nur nicht öffentlich mitgetheilt, — im Alterthume war eine ſolche Malerei allgemein bekannt. —

Die

Bereitung des Harzfirniſſes, aus Copaivabalſam und Wachs, zum Malen

geſchieht auf folgende Art:

Man laſſe in einer guten Apotheke eine beliebig große Glasflaſche ungefähr halb voll mit möglichſt friſchem, ſchönem klaren, durchſichtigen Copaivabalſam füllen und genau wiegen, und, nach dem, ſich ergebenen, Gewichte des Balſams, ſo viel reines weißgebleichtes Wachs gleichfalls genau abwiegen, daß auf 29 Theile Copaivabalſam 1 Theil Wachs gerechnet iſt. Das Wachs ſchabe man dann möglichſt fein und thue es zum Balſam in

das Glas, welches man, zur Beſchleunigung der Auflöſung des Wachſes, manchmal ſchüttelt. In wenigen Tagen hat ſich das Wachs aufgelöſt und der Firniß iſt fertig. —

Die Vereinigung des Wachſes mit dem balſamiſchen Harze findet hier auf die natürlichſte, einfachſte und leichteſte Weiſe Statt. Der eine Theil Wachs löſt ſich in den neun und zwanzig Theilen Copaivabalſam in einer ſo kurzen Zeit bis zur genügenden Sättigung des flüchtigen Oels, das der Balſam von Natur hat, vollkommen auf, ohne der Mitwirkung der Wärme und ohne eines flüchtigen Oels, wie des Terpentinöls oder dergl. zu bedürfen. Wollte man das Wachs mit dem flüßigen Harze gleich am Feuer zuſammen ſchmelzen, ſo würde die Miſchung zu dick werden, weil dabei zu viel ätheriſches Oel aus dem Balſam entſchwindet und dieſelbe, durch das ſchnelle Erkalten des erhitzten Wachſes, in einem gewiſſen Grade gerinnen oder geſtehen würde; und ein Zuſatz von flüchtigem Oel, um ſolche wieder zu verdünnen, würde derſelben die ſchädliche auflöſende Kraft wiederum mittheilen, die ihr eben durch das Wachs genommen worden. Man muß mithin bei der vorher angegebenen, ohnehin geſchwind und bequem genug vor ſich gehenden, Auflöſung ſtehen bleiben, um aus der Verbindung des Wachſes mit dem Balſam den möglich größten Nutzen zu gewinnen. —

Nach Verlauf von 8 Tagen ſeihet man den Firniß, indem man ihn durch feine Leinwand drückt.

Anmerk. — Pinſel, Reibſteine und Paletten laſſen ſich durch Terpentinöl von getrockneten Harzfarben leicht reinigen. Die ſo gereinigten Pinſel müſſen aber dann erſt recht austrocknen, ehe man wieder damit malt.

Viertes Kapitel.

Von der Farbengebung.

Mittelſt der in Rede ſtehenden Harzmalerei — deren, mit dem Firniſſe aus Copaiva-balſam und Wachs zubereitete, Farben, bei zweckmäßiger Behandlung, die angenehmſte Friſche und Lebhaftigkeit, den ſanfteſten Schmelz und die größte Kraft beſitzen und denen eine ganz außerordentlich lange Dauer inwohnt, — kann man die Natur wenigſtens eben ſo leicht und vollkommen nachbilden, als mit der Oelmalerei.

Bei dieſer Harzmalerei findet ganz daſſelbe Verfahren, eine völlig gleiche Pinſelführung ſtatt, wie beim Oelmalen. Wer alſo mit Oelfarben umzugehen weiß, der wird ſofort auch dieſe Harzfarben mit gleicher Freiheit zu behandeln wiſſen und ſich über die noch befriedigenderen Reſultate, welche er durch dieſelben, unter Berückſichtigung folgender Bemerkungen, erhält, verwundern und freuen.

Um den größten Nutzen aus dem Harz- (Balſam-Wachs) Firniße zu ziehen, oder den höchſten Forderungen des Colorits zu entſprechen, wird man von den verſchiedenen techniſchen Behandlungsarten, wo es nur immer ſtatthaft iſt, diejenige wählen, welche in einer zweckmäßigen Vereinigung der Laſurmalerei mit der Impaſt- oder Deckmalerei, ins Beſondere in einer deckenden Untermalung, die man nach dem Trocknen, mit mehr oder weniger durchſichtigen Farben übermalt, beſteht; weil eine ſolche, nach den anzugebenden Grundregeln vorzunehmende, Verbindung, als geiſtige, durchſichtige Ineinanderverwebung der Tinten, die reichhaltigſte Quelle der geheimnißvollſten, natürlichſten Farbentöne und, ihrer Einfachheit halber, auch der Reinlichkeit und Dauer der Farben am zuträglichſten, überdies auch am leichteſten ausführbar iſt.

Durch einen einzigen Farben-Auftrag laſſen ſich die vollkommenen Farbentöne, welche Tizian u. A. den natürlichen nachgeahmt, läßt ſich überhaupt das ſchönſte, blühendſte, kräftigſte Colorit nimmer erzielen, weil daſſelbe hauptſächlich von der Durchſich-

tigkeit der Farben, ins Beſondere auch der Schatten abhängt[238]), dieſe Durchſichtigkeit aber nicht anders, als durch doppelte Farbenlagen, wovon die unteren, helleren, in einem gewiſſen Grade durch die obern hindurchſcheinen, bewirkt werden kann.

Hiernach iſt weſentlich nöthig, daß man ſchon beim Untermalen das ganze Colorit eines Bildes, wie es werden ſoll, gründlich überdenke, damit der, aus der Vereinigung der dünnen Uebermalung oder Laſirung mit der Unterlage erſt entſpringende, dritte Farbenton die verlangte Wirkung thue und Körper, Farbe, Licht und Schatten zuſammen täuſchend ausdrücke. Durch die mitzutheilenden Grundſätze wird es der Einbildungskraft leicht, ſich das Ganze des Colorits ſchon vor der Ausführung lebhaft zu vergegenwärtigen.

Dieſe Methode, den begehrten Farben-, Licht- und Schatten-Ton nicht auf der Palette gleich fertig zu miſchen (was übrigens in gewiſſer Beziehung auch ganz unmöglich iſt), ſondern auf der zu bemalenden Fläche erſt durch die vereinigte Wirkung der Unter- und (deßhalb genügend durchſichtig zu haltenden) Uebermalung hervorzubringen, iſt von den berühmteſten Coloriſten, z. B. von Tizian, Correggio u. A. mit ſo überaus glücklichem Erfolge angewandt worden, daß die Farben-, Licht- und Schattentöne ihrer Werke in der Wahrheit, Heiterkeit, Saftigkeit und feinſten, geiſtigen Verſchmelzung mit der einſtimmigen Pracht und Fülle der Naturfärbung und Beleuchtung wetteifern, und ſolchergeſtalt eine, zugleich auch die Formen am täuſchendſten ausdrückende, entzückende Wirkung machen und auf eine natürlich-geheimnißvolle Weiſe entſtanden zu ſein ſcheinen.

»Die rechten Meiſter haben die Hauptverhältniſſe ihres Werkes, die größten Gegenſätze von (Farbe,) Licht und Dunkel ſchon in die erſte Anlage gelegt. In der Abwägung der wirkſamſten Faktoren mußt Du ſo ſicher ſein, daß man in der Untermalung ſchon das Hauptmotiv ahnend wahrnimmt. Warum ſind die alten Meiſterwerke ſo rieſenhaft? Weil ſie, gleichſam organiſch tüchtig geſchaffen, bis auf die letzte Faſer noch Lebenszeichen von ſich geben[239]).«

»Ueberhaupt wird die Harmonie eines Bildes deſto dauerhafter ſein, je ſicherer der Maler von der Wirkung ſeines Pinſels, je kühner, je freier ſein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gehandirt und gequält, je einfacher und kecker er ſie angewen-

---

238) »Wir wollen den Geheimniſſen der Niederländer und ihrer ſogenannten Zauberei der Farben nachſpüren. Es iſt angenehm, auch von dem empfundenen Vergnügen ſich einige Rechenſchaft geben zu können. Was empfiehlt aber der Niederländer an dem eigentlichen Auftrage der Farben? Den Schmelz (fonte) und eine gewiſſe Durchſichtigkeit.« (C. L. v. Hagedorn, Betracht. über die Malerei). Selbſt der Schmelz beſteht großen Theils in einfachen durchſichtigen Farben-Ueberzügen, andern Theils in der feinen Ineinandervertreibung der Tinten der Untermalung. Die eigentliche Farbenzauberei iſt die durchſichtige Miſchung der Farben.

239) Tüb. Kunſtbl. 1835, Nr. 21. S. 83.

det hat. Man ſieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinſtimmung verlieren, man ſieht alte, die ſich, ungeachtet der Zeit, friſch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieſer Vortheil ſcheint mir (nicht) ſowohl eine Wirkung der beſſern Eigenſchaft ihrer Farben, als (vielmehr) eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit zu ſein*).

Solche Gegenſtände, deren charakteriſtiſcher Färbung durchſichtige Farben widerſtreiten würden, z. B. grobe Steine 2c., ſind jedoch natürlicherweiſe auch mit Deckfarben zu übermalen, um ſo das Harte, Schwere, Undurchſichtige, Rauhe 2c. auszudrücken; zu den Schatten aber, welche auch daran durchſichtig gehalten werden müſſen, wird man ſich wieder der transparenten Farben mit bedienen, was auf die nachbezeichnete Art der Farbengebung, ins Beſondere der, allgemein anwendbaren, harmoniſchen Schattengebung, geſchehen kann.

Göthe hat ſich um die Malerkunſt ein großes Verdienſt erworben, indem er dieſelbe von Seiten des Colorits, dieſes ſo wichtigen Haupttheiles, dieſes Sonnenſcheines der Kunſt, auf gewiſſe einfache, naturgemäße, den Künſtler ſicher leitende, allgemeine ewige Grundſätze zurückgeführt und dieſe in ſeiner Farbenlehre mitgetheilt hat, ſo daß ich auf die von Hrn. Field in der Chromatographie (London 1835) aufgeſtellte Frage: ob, — da das ein wiſſenſchaftlich geordnetes Ganzes ausgemacht habende, regelmäßige Farbenſyſtem, welches die alten Aegypter (wie ſich in der Harmonie und Farbenpracht ägyptiſcher Malereien offenbare,) und (da nach hiſtoriſchen Zeugnißen die Anfänge der Malerkunſt aus Aegypten nach Griechenland verpflanzt worden,) auch die Griechen beim Farbengeben beobachtet, ſpäter verloren gegangen und nach der Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften in Europa nicht wiedererlangt worden, endlich auch zweifelhaft ſei, ob die durch Wiederherſtellung jenes echten Farbenprinzips ſo berühmt gewordenen Venetianer, namentlich Tizian, mehr nach den Eingebungen eines dunkeln Gefühls (instinct), als nach wiſſenſchaftlichen Grundſätzen hinſichtlich des Lichts, Schattens und der Farben verfahren hätten, — die Ausbildung der Malerei zur Wiſſenſchaft, in Bezug auf das Colorit, nicht noch von der Zukunft zu erwarten ſei, mit aller Beſtimmtheit antworte: daß dieſe wiſſenſchaftlich-maleriſche Ausbildung bereits längſt durch ihn (Göthe) geſchehen iſt[240]). Was Göthe'n hierzu veranlaßt und wie er dazu gelangt, will ich ihn im Allgemeinen ſelbſt erzählen laſſen:

»Ich war in einſamen Stunden früherer Zeit auf die Natur aufmerkſam geworden, wie ſie ſich als Landſchaft zeigt, und hatte, da ich von Kindheit auf in den Werkſtätten der Maler aus- und einging, Verſuche gemacht, das, was mir in der Wirklichkeit erſchien, ſo gut es ſich ſchicken wollte, in ein Bild zu verwandeln; ja ich fühlte hierzu, wozu ich

---

*) »Rechte und reinliche Behandlung der Farben.« Göthe's Werke, Band 36. Diderot's Verſuch über die Malerei.

240) Die erſte Ausgabe der Göthe'ſchen Farbenlehre iſt vom Jahre 1810.

eigentlich keine Anlage hatte, einen weit größern Trieb als zu Demjenigen, was mir von Natur leicht und bequem war.«

»Je weniger alſo mir eine natürliche Anlage zur bildenden Kunſt geworden war, deſto mehr ſah ich mich nach Geſetzen und Regeln um; ja ich achtete weit mehr auf das Techniſche der Malerei, als auf das Techniſche der Dichtkunſt; wie man denn durch Verſtand und Einſicht dasjenige auszufüllen ſucht, was die Natur Lückenhaftes an uns gelaſſen hat.«

»Gar bald fand ich, daß ich von Grund aus anfangen müſſe, alles bisher Gewähnte wegzuwerfen und das Wahre in ſeinen einfachſten Elementen aufzuſuchen. Es ward mir zwar ſchwer, aber nicht unmöglich, durch ununterbrochenes Anſchauen der Natur und Kunſt, durch lebendiges wirkſames Geſpräch mit mehr oder weniger einſeitigen Kennern, durch ſtetes Leben mit mehr oder weniger praktiſchen oder denkenden Künſtlern, nach und nach mir die Kunſt überhaupt einzutheilen, ohne ſie zu zerſtückeln, und ihre verſchiedenen lebendig in einander greifenden Elemente gewahr zu werden.«

»Freilich nur gewahr zu werden und feſtzuhalten, ihre tauſendfältigen Anwendungen und Ramificationen aber einer künftigen Lebenszeit aufzuſparen. Auch ging es mir, wie jedem, der reiſend oder lebend mit Ernſt gehandelt, daß ich in dem Augenblicke des Scheidens erſt einigermaßen mich werth fühlte, hereinzutreten. Mich tröſteten die manchfaltigen und unentwickelten Schätze, die ich mir geſammelt; ich erfreute mich an der Art, wie ich ſah, daß Poeſie und bildende Kunſt wechſelſeitig auf einander einwirken könnten. Manches war mir im Einzelnen deutlich, manches im ganzen Zuſammenhange klar. Von einem einzigen Punkte wußte ich mir nicht die mindeſte Rechenſchaft zu geben: es war das Colorit.«

»Mehre Gemälde waren in meiner Gegenwart erfunden, componirt, die Theile, der Stellung und Form nach, ſorgfältig durchſtudirt worden, und über alles dieſes konnten mir die Künſtler, konnte ich mir und ihnen Rechenſchaft, ja ſogar manchmal Rath ertheilen. Kam es aber an die Färbung, ſo ſchien alles dem Zufall überlaſſen zu ſein, dem Zufall, der durch einen gewiſſen Geſchmack, einen Geſchmack, der durch Gewohnheit, eine Gewohnheit, die durch Vorurtheil, ein Vorurtheil, das durch Eigenheiten des Künſtlers, des Kenners, des Liebhabers beſtimmt wurde. Bei den Lebendigen war kein Troſt, eben ſo wenig bei den Abgeſchiedenen, keiner in den Lehrbüchern, keiner in den Kunſtwerken. Denn wie beſcheiden ſich über dieſen Punkt z. B. Laireſſe ausdrückt, kann Verwunderung erregen. Und wie wenig ſich irgend eine Maxime aus der Färbung, welche neuere Künſtler in ihren Gemälden angebracht, abſtrahiren laſſe, zeigt die Geſchichte des Colorits, verfaßt von einem Freunde, der ſchon damals mit mir zu ſuchen und zu unterſuchen geneigt war, und bis jetzt dieſem gemeinſam eingeſchlagenen Weg auf die löblichſte Weiſe treu geblieben.«

»Je weniger mir nun bei allen Bemühungen etwas erfreulich Belehrendes entgegenſchien, deſto mehr brachte ich dieſen mir ſo wichtigen Punkt überall wiederholt, lebhaft und dringend zur Sprache, dergeſtalt, daß ich dadurch ſelbſt Wohlwollenden faſt läſtig und verdrießlich fiel. Aber ich konnte nur bemerken, daß die lebenden Künſtler bloß aus ſchwankenden Ueberlieferungen und einem gewiſſen Impuls handelten, daß Helldunkel, Colorit, Harmonie der Farben immer in einem wunderlichen Kreiſe ſich durcheinander drehten. Keins entwickelte ſich aus dem andern, keins griff nothwendig ein in das andere. Was man ausübte, ſprach man als techniſchen Kunſtgriff, nicht als Grundſatz aus. Ich hörte zwar von kalten und warmen Farben, von Farben, die einander heben, und was dergleichen mehr war; allein bei jeder Ausführung konnte ich bemerken, daß man in einem ſehr engen Kreiſe wandelte, ohne doch denſelben überſchauen oder beherrſchen zu können.«

»Das Sulzeriſche Wörterbuch wurde um Rath gefragt. Aber auch da fand ſich wenig Heil. Ich dachte ſelbſt über die Sache nach, und um das Geſpräch zu beleben, um eine oft durchgedroſchene Materie wieder bedeutend zu machen, unterhielt ich mich und die Freunde mit Paradoxen. Indeſſen verſäumte ich nicht, die Herrlichkeit der atmoſphäriſchen Farben zu betrachten, wobei ſich die entſchiedenſte Stufenfolge der Luftperſpektive, die Bläue der Ferne ſo wie naher Schatten, auffallend bemerken ließ. Beim Scirocco-Himmel, bei den purpurnen Sonnenuntergängen waren die ſchönſten meergrünen Schatten zu ſehen, denen ich um ſo mehr Aufmerkſamkeit ſchenkte, als ich ſchon in der erſten Jugend bei frühem Studiren, wenn der Tag gegen das angezündete Licht heranwuchs, dieſem Phänomen meine Bewunderung nicht entziehen konnte.«

»Sobald ich nach langer Unterbrechung endlich Muſe fand, den eingeſchlagenen Weg weiter zu verfolgen, trat mir in Abſicht auf das Colorit dasjenige entgegen, was mir ſchon in Italien nicht verborgen bleiben konnte. Ich hatte nämlich zuletzt eingeſehen, daß man den Farben, als phyſiſchen Erſcheinungen, erſt von der Seite der Natur beikommen müſſe, wenn man in Abſicht auf Kunſt etwas über ſie gewinnen wolle.«

»Nachdem ich lange genug in der Breite der Phänomene herumgetaſtet und mancherlei Verſuche gemacht hatte, ſie zu ſchematiſiren und zu ordnen, fand ich mich am meiſten gefördert, als ich die Geſetzmäßigkeit der phyſiologiſchen Erſcheinungen, die Bedeutſamkeit der durch trübe Mittel hervorgebrachten, und endlich die verſatile Beſtändigkeit der chemiſchen Wirkungen und Gegenwirkungen erkennen lernte. Hiernach beſtimmte ſich die Eintheilung, der ich, weil ich ſie als die beſte befunden, ſtets treu geblieben. Nun ließ ſich ohne Methode die Menge von Erfahrungen weder ſondern noch verbinden; es wurden daher theoretiſche Erklärungsarten rege, und ich machte meinen Weg durch manche hypothetiſche Irrthümer und Einſeitigkeiten. Doch ließ ich den überall ſich wieder zeigenden Gegenſatz, die einmal ausgeſprochene Polarität nicht fahren, und zwar um ſo weniger, als ich mich durch ſolche Grundſätze im Stand fühlte, die Farbenlehre an manches Benachbarte anzuſchließen

und mit manchem Entfernten in Reihe zu ſtellen. Auf dieſe Weiſe iſt der Entwurf einer Farbenlehre entſtanden.«

Obgleich ſolche Göthe'ſche Farbenlehre für jeden Maler von der größten Wichtigkeit iſt, ſo haben ſich dennoch, ſo viel ich weiß, die Meiſten noch nicht darum bekümmert; wahrſcheinlich deßhalb, weil die darin enthaltene Lehre von dem Lichte und der Farbenentſtehung aus Hell und Dunkel den Beifall einiger einflußreichen Lehrer der Phyſik nicht erhalten hat. Falk zu Weimar — der ſein geiſtvolles Sendſchreiben über die Göthe'ſche Farbenlehre, vom 20ſten Auguſt 1810, im Tübinger Kunſtblatte, mit den Worten beginnt: »Ich Thörichter! Als wenn es deſſen bedürfte, daß ich Dich darum erſuchte, Dir die Farbenlehre von Göthe, die eigentlich eine Metamorphoſe des Lichts genannt werden ſollte, angelegentlich empfohlen ſein zu laſſen.« — hält es aber für billig, daß auch dieſem Lehrbuche und ſeiner ahnungsvollen Betrachtungsart, derenthalben es von ſeinem beſcheidenen Verfaſſer blos »Entwurf« genannt worden, der ſchöne, noch lange nicht genug erwogene Grundſatz: »daß nur das Gleiche von dem Gleichen in dieſer Welt erkannt wird, und ſich der Erſcheinungen, vermittelſt göttlicher Anſchauung, zu erfreuen hat,« zu Gute komme. »Am freundlichſten ſollte der Phyſiker uns entgegen kommen, — ſagt Göthe in der Einleitung — da wir ihm die Bequemlichkeit verſchaffen, die Lehre von den Farben in der Reihe aller übrigen elementaren Erſcheinungen vorzutragen und ſich dabei einer übereinſtimmenden Sprache, ja faſt derſelbigen Worte und Zeichen, wie unter den übrigen Rubriken, zu bedienen. Freilich machen wir ihm, inſofern er Lehrer iſt, etwas mehr Mühe: denn das Capitel von den Farben läßt ſich künftig nicht wie bisher mit wenig Paragraphen und Verſuchen abthun; auch wird ſich der Schüler nicht leicht ſo frugal, als man ihn ſonſt bedienen mochte, ohne Murren abſpeiſen laſſen. Dagegen findet ſich ſpäterhin ein anderer Vortheil. Denn wenn die Newtoniſche Lehre leicht zu lernen war, ſo zeigten ſich bei ihrer Anwendung unüberwindliche Schwierigkeiten. Unſere Lehre iſt vielleicht ſchwerer zu faſſen, aber alsdann iſt auch alles gethan: denn ſie führt ihre Anwendung mit ſich. Die Arbeit ſelbſt — bevorwortet Göthe ferner — zerlegt ſich in drei Theile. Der erſte gibt den Entwurf einer Farbenlehre. Im zweiten Theil beſchäftigen wir uns mit Enthüllung der Newtoniſchen Theorie, welche einer freien Anſicht der Farbenerſcheinungen bisher mit Gewalt und Anſehen entgegenſtanden; wir beſtreiten eine Hypotheſe, die, ob ſie gleich nicht mehr brauchbar gefunden wird, doch noch immer eine herkömmliche Achtung unter den Menſchen behält. Ihr eigentliches Verhältniß muß deutlich werden, die alten Irrthümer ſind wegzuräumen, wenn die Farbenlehre nicht, wie bisher, hinter ſo manchem anderen beſſer bearbeiteten Theile der Naturlehre zurückbleiben ſoll. Da aber der zweite Theil unſeres Werkes ſeinem Inhalte nach trocken, der Ausführung nach vielleicht zu heftig und leidenſchaftlich ſcheinen möchte; ſo erlaube man uns hier ein heiteres Gleichniß, um jenen ernſteren Stoff vorzubereiten, und jene lebhafte Behandlung einigermaßen zu entſchul-

digen. Wir vergleichen die Newtoniſche Farbentheorie mit einer alten Burg, welche von dem Erbauer anfangs mit jugendlicher Uebereilung angelegt, nach dem Bedürfniß der Zeit und Umſtände jedoch nach und nach von ihm erweitert und ausgeſtattet, nicht weniger bei Anlaß von Fehden und Feindſeligkeiten immer mehr befeſtigt und geſichert worden. So verfuhren auch ſeine Nachfolger und Erben. Man war genöthigt, das Gebäude zu vergrößern, hier daneben, hier daran, dort hinaus zu bauen; genöthigt durch die Vermehrung innerer Bedürfniſſe, durch die Zudringlichkeit äußerer Widerſacher und durch manche Zufälligkeiten. Alle dieſe fremdartigen Theile und Zuthaten mußten wieder in Verbindung gebracht werden durch die ſeltſamſten Galerien, Hallen und Gänge. Alle Beſchädigungen, es ſei von Feindeshand, oder durch die Gewalt der Zeit, wurden gleich wieder hergeſtellt. Man zog, wie es nöthig ward, tiefere Gräben, erhöhte die Mauern, und ließ es nicht an Thürmen, Erkern und Schießſcharten fehlen. Dieſe Sorgfalt, dieſe Bemühungen brachten ein Vorurtheil von dem hohen Werthe der Feſtung hervor, und erhielten's, obgleich Bau- und Befeſtigungskunſt die Zeit über ſehr geſtiegen waren, und man ſich in andern Fällen viel beſſere Wohnungen und Waffenplätze einzurichten gelernt hatte. Vorzüglich aber hielt man die alte Burg in Ehren, weil ſie niemals eingenommen worden, weil ſie ſo manchen Angriff abgeſchlagen, manche Befehdung vereitelt und ſich immer als Jungfrau gehalten hatte. Dieſer Name, dieſer Ruf dauert noch bis jetzt. Niemanden fällt es auf, daß der alte Bau unbewohnbar geworden. Immer wird von ſeiner vortrefflichen Dauer, von ſeiner köſtlichen Einrichtung geſprochen. Pilger wallfahrten dahin; flüchtige Abriſſe zeigt man in allen Schulen herum und empfiehlt ſie der empfänglichen Jugend zur Verehrung, indeſſen das Gebäude bereits leer ſteht, nur von einigen Invaliden bewacht, die ſich ganz ernſthaft für gerüſtet halten. Es iſt alſo hier die Rede nicht von einer langwierigen Belagerung oder einer zweifelhaften Fehde. Wir finden vielmehr jenes achte Wunder der Welt ſchon als ein verlaſſenes, Einſturz drohendes Alterthum, und beginnen ſogleich von Giebel und Dach herab es ohne weitere Umſtände abzutragen, damit die Sonne doch endlich einmal in das alte Ratten- und Eulenneſt hineinſcheine und dem Auge des verwunderten Wanderers offenbare jene labyrinthiſch unzuſammenhängende Bauart, das enge Nothdürftige, das zufällig Aufgedrungene, das abſichtlich Gekünſtelte, das kümmerlich Geflickte. Ein ſolcher Einblick iſt aber alsdann nur möglich, wenn eine Mauer nach der andern, ein Gewölbe nach dem andern fällt und der Schutt, ſo viel ſich thun läßt, auf der Stelle hinweggeräumt wird. Dieſes zu leiſten und wo möglich den Platz zu ebnen, die gewonnenen Materialien aber ſo zu ordnen, daß ſie bei einem neuen Gebäude wieder benutzt werden können, iſt die beſchwerliche Pflicht, die wir uns in dieſem zweiten Theile auferlegt haben. Gelingt es uns nun, mit froher Anwendung möglichſter Kraft und Geſchickes, jene Baſtille zu ſchleifen und einen freien Raum zu gewinnen, ſo iſt keinesweges die Abſicht, ihn etwa ſogleich wieder mit einem neuen Ge-

bäude zu überbauen und zu beläſtigen; wir wollen uns vielmehr deſſelben bedienen, um eine ſchöne Reihe manchfaltiger Geſtalten vorzuführen.« — Für Göthe's Lehre der Entſtehung der Farben durch die Zuſammenwirkung des einfachen weißen, nicht näher beſtimmten Lichts und der Finſterniß, und gegen Newton's Lehre, nach welcher das weiße Sonnenlicht kein einfaches, ſondern ein aus farbigen Strahlen zuſammengeſetztes, ungleichartiges Licht iſt, hat ſich nun ein eigner Landsmann des letztgenannten Gelehrten, nämlich Hr. Field, in ſeiner Chromatographie, teutſche Ausgabe, 1836, Seite 37. in den Worten ausgeſprochen: »Wenn der Sonnenſtrahl zu uns gelangt, ſo iſt er aus den Elementen des Lichts und Schattens zuſammengeſetzt, und kann durch Brechung und andere Mittel in oxydirende oder weißmachende und hydrogeniſirende oder ſchwarzmachende, ſowie auch in andere, aus dieſen beiden verſchiedenartig zuſammengeſetzte und manchfaltig gefärbte Strahlen zerlegt werden. Demnach ſcheint das Licht im Sonnenſtrahle das Reſultat einer Zuſammenwirkung oder Verbindung zweier ätheriſchen, electriſchen oder elementären Subſtanzen oder Kräfte zu ſein; das eine wirkſame oder poſitive Princip ſcheint aus der Sonne zu entſpringen; das andere, das rückwirkende oder negative, im Planetenraum oder im Raum der Atmoſphäre zu exiſtiren; wenn dieß ſich ſo verhält, ſo iſt das Sonnenlicht eine Art von Oxydation oder Verbrennung, eine Art von Flamme, welche von fühlbarer oder gebundener Wärme begleitet iſt. Dennoch iſt das Licht ſowohl von gewöhnlichen als philoſophiſchen Beobachtern als ein einfacher Stoff, der in ſich durchaus keine einander widerſtrebenden Elemente enthalte, ſondern blos verſchiedene Grade von Intenſität annehmen könne, betrachtet worden. Newton war der Erſte, welcher lehrte, den Sonnenſtrahl als eine Zuſammenſetzung von Strahlen verſchiedener Kräfte und Farben zu betrachten; indeß ſah er ihn doch nicht als die Vereinigung von zwei entgegengeſetzten Grundbeſtandtheilen an, und er hielt deſſen Wärme für zufällig. Bei ſpäterer Unterſuchung zeigte es ſich, daß ſeine Analyſe in chemiſcher Hinſicht nicht zu rechtfertigen ſei. Er war auch darin im Irrthume, daß er das Licht als eine Zuſammenſetzung von heterogenen Strahlen, von weſentlich verſchiedenen Farben und Kräften betrachtete, und das große Anſehen ſeines Namens ſicherte Allem, was in ſeiner Anſicht falſch war, eine für Kunſt und Wiſſenſchaft gleich nachtheilige Geltung. Dem Maler iſt ein Princip der Dunkelheit eben ſo weſentlich nöthig, als ein Princip des Lichts.« Göthe's Farbenlehre behält demnach auch hinſichtlich der trüben Mittel ihren hohen Werth für die Malerei, beſonders für die Harzmalerei, welche mit Pigmenten, die durch Verbindung mit Firniß (dem Harzfirniſſe) in den Zuſtand der Durchſichtigkeit und Halbdurchſichtigkeit verſetzt werden, viel zu thun hat.

Mag man nun auch noch länger über die Natur des Lichts und die Art der Erzeugung der Farben, durch daſſelbe und durch die Finſterniß, mit einander ſtreiten; der Maler reicht überall glücklicherweiſe mit dem ſchon vollkommen aus, was Göthe ihm offen-

bart hat und er wird dieſes mit um ſo mehr Freude benutzen, als die in deſſen Farbenlehre weiter enthaltene, gerade ihn hauptſächlich angehende, Theorie ſelbſt von den Phyſikern beifällig aufgenommen worden iſt. Einer dieſer letztern, der Herr Profeſſor Johann Tobias Meyer (in ſeiner Naturlehre) äußert in dieſer Beziehung: »Was Hr. Geheime Rath v. Göthe in gedachter Schrift über das Aeſthetiſche der Farben, über den Contraſt derſelben in Rückſicht auf die Färbe= und Malerkunſt, über die manchfaltigen Erſcheinungen der farbigen Ränder an Gegenſtänden, die man durch ein Prisma betrachtet, und über viele phyſiologiſche Erſcheinungen der Farben beibringt, wird gewiß von allen Phyſikern mit Danke anerkannt und auch von Nichtkennern mit Vergnügen geleſen werden.« Noch dankbarer ſollten ſich die Maler beweiſen, zu ihrem eignen Vortheile dadurch, daß ſie ſich mit den betreffenden Prinzipien innig vertraut machten und durch deren Anwendung ihre Technik zu beleben ſuchten; denn wo es ſich um Hervorbringung eines wahren, harmoniſchen, dem der beſten alten Maler ähnlichen Colorits handelt, da ſind jene Grundſätze die ſicherſten Wegweiſer, unentbehtlich für jeden Coloriſten, »der vorwärts ſtrebt, und von Andern bereits Geleiſtetes erreichen, übertreffen ſoll.« Sagt ja doch Göthe ſelbſt (in der Einleitung), daß er für den Maler das Dankenswertheſte geleiſtet zu haben glaube, wenn er (in der ſechſten Abtheilung) die ſinnlichen und ſittlichen Wirkungen der Farben zu beſtimmen geſucht und ſie dadurch dem Kunſtgebrauch annähern wollen; ſei auch hierbei, wie durchaus, Manches nur Skizze geblieben, ſo ſolle ja alles Theoretiſche eigentlich nur die Grundzüge andeuten, auf welchem ſich nachher die That lebendig ergehen und zu geſetzlichem Hervorbringen gelangen möge. Er habe (führt er im Stuttg. Kunſtbl. Nr. 8. von 1810 bei Ankündigung ſeiner Farbenlehre weiter an) nur zeigen wollen, daß bei den Farben, wie bei gewiſſen andern Naturerſcheinungen, ein Hüben und Drüben, eine Vertheilung, eine Vereinigung, ein Gegenſatz, eine Indifferenz, kurz eine Polarität Statt habe, und zwar in einem hohen, manchfaltigen, entſchiedenen, belehrenden und fördernden Sinne. Die ſechſte Abtheilung ſei der ſinnlich=ſittlichen Wirkung der Farben gewidmet, woraus zuletzt die äſthetiſche hervorgehe. Hier träfe man auf den Maler, dem zu Liebe eigentlich er ſich in dieſes Feld gewagt habe, und ſo ſchlöße ſich das Farbenreich in ſich ſelbſt ab, indem wir wieder auf die phyſiologiſchen Farben und auf die naturgemäße Harmonie der ſich einander fordernden, der ſich gegenſeitig entſprechenden Farben gewieſen würden.

»Göthe hat oft den Wunſch geäußert, heißt es in Nr. 5. des Stuttg.=Tüb. Kunſtblattes von 1829 — die von ihm in ſeiner Farbenlehre feſtgeſtellten Grundſätze von Künſtlern angewandt und geprüft zu ſehen. Warum dies bisher unſers Wiſſens nicht geſchehen iſt, läßt ſich ſchwer erklären, da es unter denſelben nicht an wiſſenſchaftlich gebildeten Männern fehlt, und da ſchon ſeit Jahren ein ganz neues Beſtreben, von den Teutſchen ausgehend und Engländern und Italienern ſich mittheilend, nicht nur die Anſichten und

den Geſchmack in der Kunſt, ſondern auch bis ins kleinſte Detail hinein das Techniſche derſelben umgewandelt hat. Denn bei den vielfach nach den Werken des Raphael, Titian und Correggio verfertigten Copien hat man hinreichend Gelegenheit gehabt, einzuſehen, daß durch bloße Impaſtmalerei der Ton und die Behandlung derſelben, ſowie die Feinheit ihrer Vollendung ſich nicht wiedergeben laſſe, und man kann die in der Oelmalerei ziemlich allgemein eingeführte Behandlung durch Laſuren ohne Zweifel für eine bedeutende Verbeſſerung der Technik derſelben anſehen. Wenn Einige dagegen eingewandt haben, daß ſie ſchwärzen, Andere, daß ſie verſchwinden, ſo können beide Theile recht haben, wenn die Künſtler ſich nachdunkelnder Farben und gekochter Oele, oder des Maſtixfirniſſes dazu bedienen, oder wenn ſie dieſelben zu ſchwach auftragen. Wie haltbar und leuchtend ſie an und für ſich ſeien, bezeugen die Werke des van Eyck zu deutlich, und vielleicht möchte die Neuheit und Meiſterſchaft der Behandlung der Oelmalerei durch Laſuren der Grund ſein, warum ſeine Zeitgenoſſen ihn als Erfinder derſelben preiſen. Diejenigen unter den neuern Künſtlern nun, welche den alten Gemälden die Behandlung durch Laſuren nachgebildet hatten, verſuchten zunächſt auch die Farbe derſelben wiederzugeben, Einige die einfachere und ſeltene der alten deutſchen Meiſter, Andere, die feiner ausgebildete der lombardiſchen Schule. Dieſe Bemühung gelang nach dem Urtheile vieler Kunſtfreunde nicht vollkommen und wurde beſonders von der Seite angefochten, daß man den Künſtlern vorwarf, ihre Bilder ſähen nicht wie neu aus, ſondern wie veraltete, da doch die vortrefflichen alten, namentlich die des Correggio neu ſchienen. Immer aber gewahrte man doch in dieſen Verſuchen ein Beſtreben, ſich eines neuen Farbenprinzips zu bemächtigen, das dem in den ſogenannten modernen Bildern herrſchenden geradezu entgegengeſetzt war. Denn bei den Cinquecentiſten iſt das Licht gebrochen, der Mittelton rein und der Schatten wiederum gebrochen, aber dabei von der höchſten Farbenkraft; bei den Modernen iſt das Licht rein, oder auch etwa ein hellerer Mittelton, der Mittelton rein und im Schatten die Kraft der Farbe durch die Vermiſchung mit Schwarz meiſtentheils gebrochen und geſchwächt. Durch Benutzung der in der Göthe'ſchen Farbenlehre aufgeſtellten Prinzipien würde nun in Hinſicht dieſer Bemühungen den Künſtlern gewiß ein nicht unbedeutender Nutzen angewachſen ſein, wenn ſie von Leſung dieſes Buches nicht vielleicht hin und wieder durch die allgemein verbreitete Meinung abgehalten worden wären, daß das Colorit zu ſehr eine Sache des Auges und einer beſondern Anlage ſei, als daß es erlernt werden könne. Vielleicht hat auch ein ausgezeichneter Kunſtkenner Recht, welcher im Allgemeinen neuern Künſtlern eine Vernachläſſigung deſſen, was wiſſenſchaftlich erlernt werden kann, vorwirft. Kurz ſo viel iſt gewiß, daß man mit dem Verfaſſer der Farbenlehre wünſchen muß, ſeine Unterſuchungen würden häufiger von Künſtlern geleſen, und die darin aufgeſtellten Grundſätze durch Verſuche geprüft. Denn wenn es auch ausgemacht iſt, daß keine Regeln und Vorſchriften Jemanden, der des Talents ermangelt, zum Künſtler machen werden, ſo können ſie doch Denjenigen, der es beſitzt,

vor Mißgriffen bewahren. Das moderne Colorit iſt nun nach unſerer Anſicht ein monotones, bald ein ſchreiendes, bald ein ſchwaches; das der Alten enthält überall den von Göthe aufgeſtellten Gegenſatz der geforderten Farbe, in der Geſammtheit ihrer Beziehungen und als ſolche vollkommen befriedigend. Um dieſes zuerſt an einem einfachen Beiſpiele deutlich zu machen, nehme man an, es ſoll ein purpurrothes Gewand gemalt und die Behandlung, durch Laſuren gemiſcht, mit einer Unterlage von Deckfarben angelegt und mit einem Ueberzug von Lack vollendet werden. Dazu nehme man einen Mittelton von rother Erde und Weiß, etwa von der Dunkelheit der Fleiſchfarbe. Den Lichtton breche man etwas in's Grüne durch Neapelgelb und ein wenig Blau, und zum Schatten nehme man Grün von Blau und lichtem Ocher. Dieſe bunt ausſehende Unterlage gibt mit Lack überzogen ein vollkommen harmoniſch gefärbtes Gewand von ſolcher Schönheit und Kraft der Farbe, wie ſie auf keine andere Art erreicht wird, und vollkommen übereinſtimmend mit der Manier, worin dergleichen bei den Venetianern behandelt iſt, im Techniſchen ſowohl als in Rückſicht des darin herrſchenden Farbenprinzips. Daſſelbe Geſetz der geforderten Farbe läßt ſich mit Leichtigkeit durch alle übrigen verfolgen, und wird in der Anwendung nur künſtlicher bei der Carnation, wo die Miſchung der Laſuren ſich vervielfältiget, und alſo auf diejenigen Veränderungen Rückſicht genommen werden muß, die entſtehen, wenn Hell auf Dunkel geſetzt wird und umgekehrt. Auch darüber enthält die Farbenlehre die leitenden Grundſätze. In der Abtheilung IX. des erſten Bandes, wo von den dioptriſchen Farben gehandelt wird, findet ſich alles entwickelt, was zu berückſichtigen iſt, wenn man beim Laſiren Dunkel auf Hell oder Hell auf Dunkel ſetzt, oder wenn man Farben, die der Plusſeite angehören, auf Farben der Minusſeite aufträgt, oder umgekehrt. Zum Laſiren bedient man ſich nicht nur der Lackfarben, ſondern auch der Deckfarben, denn jede Farbe, die ſo dünn aufgetragen iſt, daß der Ton derſelben durch den Ton der Unterlage modifizirt wird, iſt eine Laſur. Vermittelſt dieſer Behandlungsart kann man, ohne dasjenige, was einmal gut ausgeführt war, wieder zu übergehen, wie beim Impaſto nöthig iſt, das Fehlende überall nachtragen und einen Grad der Vollendung erreichen, der auf einem andern Wege unerreichbar bleibt. In Hinſicht der Schönheit der Farbe gewährt ſie den Vortheil, daß man die Farben ungemiſcht auftragen kann, wodurch ſie unendlich erhöht werden. Wenn man beim Laſiren einen und denſelben Mittelton auf eine helle und auf eine dunklere Stelle aufträgt, ſo wird er auf der erſten gelber und auf der zweiten blauer ausſehen, als er eigentlich iſt, nach demſelben Geſetz, nach welchem der Rauch gegen die Sonne gelber, gegen eine dunklere Stelle geſehen aber blau ausſieht. Auf dieſe Verſchiedenheit muß man bei Vollendung der Carnationen ſorgfältig Rückſicht nehmen; da bei denſelben häufiger als bei andern Gegenſtänden der Fall eintritt, daß man Lack und Deckfarben durcheinander gebrauchen muß. Wie nun bei der Impaſtmalerei die Unterlage eine bloße Grundirung iſt, ſo wird ſie bei der Laſurmalerei eine wirkliche Untermalung,

denn ihr liegen die phyſiologiſchen Farben zum Grunde, welche dem Auge ſelbſt angehören und durch die Thätigkeit deſſelben hervorgerufen werden. Bei dem angeführten Beiſpiele eines zu malenden rothen Gewandes waren die Schatten rein grün unterlegt, weil bei gedämpftem Lichte das Auge energiſcher wirkt und alſo einen reinern und ſtärkeren Gegenſatz gegen Roth hervorbringt; im Lichte waren ſie nur grünlich, weil dort dieſe Gegenwirkung des Auges bei anfangender Blendung weniger bemerkbar werden konnte. Der Mittelton, gleichweit entfernt die Thätigkeit des Auges zu ſtören, wie zu befördern, gab die eigentliche Farbe des Gegenſtandes. Das Ganze mit einem eintönigen Ueberzuge gefärbt, gab das vollendete Bild, welches aus zweien beſteht, dem des Gegenſtandes an ſich, welches eintönig iſt, und demjenigen, welches im Auge hervorgerufen wird, worin die Gegenſätze der geforderten Farbe enthalten ſind, wenn ſie durch Hell und Dunkel modifizirt werden. Die Schatten nun, welche an dieſem Gewande aus Grün und Roth beſtehen, ſind keineswegs ſchwarz oder farblos (obgleich Gelb, Roth und Blau zuſammengemiſcht Schwarz geben können), ſondern von einer potenten rothen Farbe, die durch die grüne Unterlage dunkel erſcheint, wie man ſich gleich überzeugen kann, wenn man Schwarz darauf ſtreicht. Ueberhaupt ſoll aller Schatten gefärbt ſein und ihm Blau und nicht Schwarz zum Grunde liegen, da man in der Malerei einen beleuchteten Schatten [241]) zeigen will und ein gefärbtes Licht hat, das gelblich erſcheinen muß, indem es durch ein getrübtes Mittel hindurchgehet. Die pag. 27. auseinandergeſetzten Verſuche über farbige Schatten ſind von der größten Wichtigkeit für den Maler, indem ſie zugleich zwei Mißbräuche in der Malerei bekämpfen, einmal die weißen ungebrochenen Lichter, und dann den Gebrauch des Schwarzen in den Schatten, wodurch alle Schönheit der Farbe verloren geht. Denn die Farbe ſelbſt, die erſt beim Abklingen farbloſer blendender Bilder entſteht und ſich als ein Schattiges beurkundet, muß ihrer Natur nach im Schatten ihre intenſive Kraft verdoppeln, welche durch Beimiſchung eines farbloſen Stoffes, des Schwarzen, nur verringert wird. Höchſt merkwürdig iſt nun die Uebereinſtimmung, die ſich zwiſchen den von Göthe in der Farbenlehre aufgeſtellten Grundſätzen und der Technik der venezianiſchen Künſtler findet. Die Gewandfarben auf Bildern des Tizian bis auf die Zeiten, wo ihn ſein Auge verließ, ſind alle auf dieſelbe einfache Art behandelt, woher ihre unnachahmliche Farbenſchönheit kommt. Seine Weißzeuge, worin ihm Niemand gleichgekommen iſt, verdanken ihre Schönheit allein dem Ueberzuge von reinem ungemiſchten Weiß, auf eine Unterlage, welche nach den obigen Grundſätzen verfertigt iſt. Seine Carnationen enthalten auf das Feinſte

---

241) »Die völlige Abweſenheit des Lichts iſt Finſterniß. Sie ſchließt die Sichtbarkeit der Gegenſtände, mithin auch deren Vorſtellung von dem Gebiete der Malerei aus. Sie ſehen alſo daraus, was wir von einem Pietro Vecchia und Andern, inſofern ſie gern ſchwarz gemalt, zu halten haben.« (C. L. v. Hagedorn, Betracht. über die Malerei.)

ausgebildet den Gegenſatz von Grün und Roth, wie man ihn, nur etwas greller, ſchon beim Perugino findet, aber mit dem allgemeinen Ueberzuge einer Fleiſchfarbe. Seine Schatten ſind überall von der höchſten Kraft, ſeine Lichter gebrochen, und wo verſchiedene Farben einander berühren, die anſtoßenden Ränder nach dem Grundſatze der geforderten Farben verändert, ſo daß überall Harmonie herrſcht, die durch die Totalität aller Beziehungen der Farben hervorgebracht iſt, nicht aber durch einen allgemeinen braunen Ton, ein Mißbrauch vieler Maler, deſſen Göthe ebenfalls mißbilligend erwähnt. In den p. 31. aus Sauſſures Reiſe auf den Montblanc angeführten Stellen wird eines reinen, weißen Lichts und des dazu gehörigen grauen und ſchwarzen Schattens erwähnt. Göthe zeigt, daß dieſe Erſcheinung nur in einer ſolchen Höhe möglich ſei, und ich glaube, man kann hinzuſetzen, daß ſie ſehr unſchön ſein muß, und daß man wohl wünſchen darf, ſie für immer aus der Malerei 2400 Toiſen hoch über die Meeresfläche verbannen zu können. Das p. 63 erwähnte Phänomen eines ſchwarzen Rocks, der mit Waſſer angefeuchtet, immer hellblauer wurde, möchte wohl keiner wiſſenſchaftlichen Auflöſung bedürfen, wenn man annehmen dürfte, es ſei das Schwarz aus einer Miſchung mit Ultramarin gemalt geweſen. Indem man das Schwarz aus Blau malt, bekommt man eine viel feinere und ſchönere Farbe, als irgend eine Kohle zu liefern vermag. Der Ultramarin aber läßt das Oel leicht los und wird durch das Waſſer leicht aufgeweicht, alsdann erſcheint er in der Helligkeit, die er als Waſſerfarbe haben würde, und, wenn er auf einer ſchwarzen Unterlage ſtand, gewiß reiner blau, als er eigentlich ſeiner Miſchung nach war. Dieſe Erſcheinung ſieht man oft auch bei ganz friſchen Bildern, wenn man auf eine ſchwarze Unterlage mit Ultramarin gemalt hat.« —

Dem, was der Herr Verfaſſer dieſer ſo ſehr beachtungswerthen Bemerkungen, hinſichtlich der von Oelmalern vorgeſchützten Unhaltbarkeit der Laſuren angeführt, füge ich noch bei, daß, wie ſchon anderswo gezeigt worden, das fette Oel überhaupt, ſowohl das rohe, gebleichte und ungebleichte, als auch das zu Firniß gekochte, letzteres jedoch am meiſten, mit der Zeit allerdings ſchwärzt und endlich ſogar ganz verſchwindet, ſo zu ſagen verbrennt, und nur eben darum auch die, zumal ſehr dünnen, Laſurfarben nothwendig mit verdunkeln und gänzlich zu Grunde gehen müſſen, und daß, wenn man noch dazu unhaltbare Pigmente gewählt hat, dieſe bald zerſtört werden, weil das Oel dem Zutritte der Luft nicht wehrt, vielmehr ſelbſt die Zerſtörung beſchleunigt. Der Maſtixfirniß (die ſ. g. Malbutter) als aus Harz und fettem Oel beſtehend, würde ſchon viel beſſer ſein, wenn er, um gut zu trocknen, nicht mit Bleizucker oder andern, das Trocknen befördernden, dagegen aber die Farben angreifenden Materien verſetzt werden müßte.

Ganz andere Eigenſchaften aber haben die, übrigens auch völlig geſchmeidigen, Harzfarben, deren Bindemittel aus einem, ohne Hülfe irgend eines ſchädlichen Trockenmittels, ſchon ſehr gut trocknenden, ölartig-flüßigen hellen Harze und gebleichtem Wachſe beſteht, durch welche beiden Stoffe ſie gegen die Veränderungen, welche die Luft bei Oelfarben be-

wirkt, Jahrtauſende lang, wie die ägyptiſchen Farben, geſchützt werden. Daß die laſirend ausgearbeiteten Gemälde des van Eyck ſo haltbar und leuchtend ſind, als man ſie noch ſieht, iſt der geſchehenen Anwendung eines ziemlich guten Harz-Oelfirniſſes zum Auftragen der Farben zuzurechnen, wie ich nachgewieſen habe. Daſſelbe gilt auch von den, nicht minder gut erhaltenen, Werken eines Raphael, Tizian, Correggio und anderer mittelalterlicher Maler. Alle deren Harz-Oelgemälde haben aber dennoch durch das Oel mehr oder weniger gelitten, und die Dauer der altägyptiſchen Malereien werden ſie leider nicht haben. »Es iſt für die Nachwelt ein Unglück, daß die Kunſtwerke, (nämlich die Raphaeliſchen und Tizianiſchen Oelgemälde) welche als immer dauernde Denkmale von Genie und Geſchmack, eine ewige Dauer verdient hätten, nicht auf Marmor (Marmorſtuck) oder einen andern Stein gemalt ſind und daß ihre Urheber nicht einen dauerhafteren Firniß zur Vermiſchung ihrer Farben ausgewählt haben,« ſagt Hr. Davy. —

Wendet man ſtatt des Oels und Oelfirniſſes, nach dem Beiſpiele der alten Aegypter, Griechen und Römer, wieder einen Firniß aus reinem flüßigen Harze und Wachs an, wie der aus Copaivabalſam und weißem Wachſe iſt, dann kann man um die Dauerhaftigkeit ſeiner Gemälde, die man, wo es nur immer die Umſtände erlauben, an Wänden auf Marmor- oder Kalkſpath-Stuck, und auf mit Kreide grundirte Holztafeln, ebenfalls nach dem Vorgange der Alten, malen wird, ganz unbeſorgt ſein.

Was die Farbengebung anbelangt, ſo erkennt man auch aus den vorangeſetzten Bemerkungen über das Colorit in Bezug auf Göthe's Farbenlehre, daß nicht blos zur richtigen Nachahmung der eigenthümlichen Farben (Lokalfarben) der Gegenſtände und zu deren richtiger Beleuchtung, ſondern auch zum Ausdrucke eines naturgemäßen Schattens die Laſurmalerei, welche ſich mit den Balſam-Wachsfarben in ihrem ganzen Umfange ausüben läßt, ganz unentbehrlich iſt.

»Die ganze Färbekunſt läuft darauf hinaus, die feinſten Theilchen der Stoffe mit noch feinern durchſichtigen Materien zu überziehen, welche das Vermögen der Farbendispoſition im höchſtmöglichen Grade beſitzen. Vielleicht thut die Natur in ihrer geheimen Werkſtätte ein Gleiches [242]).«

So wichtig iſt die — eine hellere deckende Untermalung, welche nicht allein zur Bildung der Farbentöne beiträgt, ſondern auch zugleich als hervorſcheinendes und mit dem wirklichen ſich vereinigendes Licht wirkt, vorausſetzende — Laſurmalerei darum: weil ſie in einer durchſichtigen Miſchung der Farben beſteht, die das Licht mit den letztern ſich klar vermiſchen läßt; denn am wirkſamſten, ſchönſten und kräftigſten erſcheinen die Farben nur dann, wenn das Licht ſie durchſtrömt, wie z. B. in Glasgemälden, oder in einem Harz-

---

242) Friedrich Beuther über Licht und Farbe, die prismatiſchen Farben und die Newtonſche Farbenlehre, Kaſſel, 1833. Mit XIII. illuminirten Tafeln.

gemälde, wo man ſie, mittelſt des völlig durchſichtigen harzigen Bindemittels gewiſſermaßen auch verglaſt, über der — als Licht im Hintergrunde wirkenden und das von außen einfallende Licht reflektirenden — hellern Unterlage aufgerichtet, oder vor derſelben in aller Klarheit und Pracht ſchweben ſieht. »Das Verhältniß des Lichts zur durchſichtigen Farbe — ſagt Runge in Göthe's Farbenlehre — iſt, wenn man ſich darin vertieſt, unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und das Verſchwimmen in einander und das Wiederentſtehen und Verſchwinden iſt wie das Athemholen in großen Pauſen von Ewigkeit zu Ewigkeit vom höchſten Licht bis in die einſame und ewige Stille in den allertiefſten Tönen. Die undurchſichtigen Farben ſtehen wie Blumen dagegen, die es nicht wagen, ſich mit dem Himmel zu meſſen, und doch mit der Schwachheit von der einen Seite, dem Weißen, und dem Böſen, dem Schwarzen, von der andern zu thun haben. Dieſe (die undurchſichtigen Farben) ſind aber gerade fähig, (wenn ſie mit dunkleren durchſichtigen überzogen werden) ſo anmuthige Variationen und ſo natürliche Effekte (mit ihrer Hülfe) hervorzubringen, daß ſich an ihnen gerade der praktiſche Gebrauch der Ideen halten muß und die durchſichtigen am Ende nur wie Geiſter ihr Spiel darüber haben, und nur dienen, um ſie zu heben und zu erhöhen in ihrer Kraft. Gleich wie drei Stücke Glas von den drei reinen durchſichtigen Farben aufeinander gelegt, eine Dunkelheit hervorbringen, die tiefer iſt, als jede Farbe einzeln, ſo geben auch die drei durchſichtigen Farben zuſammen eine farbloſe Dunkelheit, die tiefer iſt, als irgend eine von den Farben. Gelb iſt z. B. die hellſte und leuchtendſte unter den drei Farben, und doch, wenn man zu ganz dunklem Violett ſo viel Gelb (durch Auflegen des gelben Glaſes, und in der Malerei durch transparentes Ueberherlaſiren mit einer rein gelben Farbe) miſcht, bis ſie ſich einander aufheben, ſo iſt die Dunkelheit in hohem Grade verſtärkt. Gegen eine ſolche Dunkelheit erſcheint Schwarz (alles Kohlenſchwarz und auch das aus den drei Hauptfarben durch undurchſichtige Vermiſchung bereitete Schwarz) nur wie ein ſchmutziger Fleck. Wenn wir ein ſolches durchſichtiges Produkt der drei durchſichtigen Farben (mittelſt gleichmäßigen dünnen Auftrags derſelben auf einen weißen Grund, indem man eine nach der andern aufträgt und die vorhergehende jedes Mal erſt trocknen läßt, ehe man die andere darüber bringt[243]), verdünnen und das Licht durchſcheinen (und den weißen Grund hervorſchimmern) laſſen, ſo wird es eine Art Grau geben, das aber ſehr verſchieden von dem iſt, welches aus der undurchſichtigen Miſchung oder materiellen Untereinandermengung der drei Farben entſteht. Die Helligkeit oder Dunkelheit iſt nicht in

243) Man kann auch gleich zwei von den drei Hauptfarben untereinandergemiſcht auf einmal auftragen und, wenn die Untermalung mit dieſem Violett (Roth und Blau), Grün (Gelb und Blau) oder Orange (Gelb und Roth) trocken iſt, die dritte Farbe (das reine Gelb, Roth, oder Blau) laſirend darüber legen; denn zwei reine Farben geben eine reine Miſchung und durch die Durchſichtigkeit vereinigt ſich damit auch die dritte rein.

Vergleich oder Verhältniß zu den durchſichtigen Farben zu ſetzen, wie das Weiß und Schwarz zu den undurchſichtigen; ſie iſt vielmehr eine Eigenſchaft und eins mit der Klarheit und mit der Farbe. Man ſtelle ſich einen reinen Rubin vor, ſo dick oder ſo dünn man will, ſo iſt das Roth eins und daſſelbe, und es iſt alſo nur ein durchſichtiges Roth, welches hell oder dunkel wird, je nachdem es vom Licht erweckt oder verlaſſen wird. Das Licht entzündet natürlich ebenſo das Produkt dieſer Farben in ſeiner Tiefe und erhebt es zu einer leuchtenden Klarheit, die jede Farbe durchſcheinen läßt. Dieſe Erleuchtung, deren ſie fähig iſt, indem das Licht ſie zu immer höherm Brand entzündet, macht, daß ſie oft unbemerkt um uns wogt und die Gegenſtände in tauſend Verwandlungen zeigt, die durch einen einfachen Auftrag (undurchſichtige Miſchung) unmöglich wären, und Alles in ſeiner Klarheit läßt und noch erhöht. So können wir über die gleichgültigſten Gegenſtände oft einen Reiz verbreitet ſehen, der meiſt mehr in der Erleuchtung der zwiſchen uns und dem Gegenſtand befindlichen Luft liegt, als in der Beleuchtung ſeiner Formen.« —

Ein ſchönes Beiſpiel, wie man die, perſpectiviſch gezeichneten und bereits mit den richtigen Lokalfarben im Licht-, Mittel- und Schattentone, möglichſt naturgetreu geformten und gefärbten, Figuren eines Bildes, mittelſt Laſirung von einander abheben und in Haltung ſetzen kann, ſo daß es ſcheint, als befänden ſie ſich in einem weiten Raume, von Luft und Licht umfloſſen, oder in Luftperſpektive, — enthalten die Bemerkungen über das Laſiren, welche ich in den Miſcel. von Meuſel, Heft XX.[244]), angetroffen, und bei deren folgenden Mittheilung ich nur, an die Stelle des von dem Hrn. Verfaſſer »F.***l.« vorgeſchlagenen Laſirfirniſſes aus Maſtix, Oel und Bleizucker (Malbutter) und des Firniſſes aus Oel und Bleizucker, ſowie des reinen Oels, womit man gewöhnlich die Farben zur Oelmalerei anzureiben pflegt, — aus den im Kapitel von dem Farben-Bindemittel angegebenen Urſachen, — einzig und allein den Farbenauftragefirniß aus Copaivabalſam und Wachs empfehle: »Ich theile meine Bemerkungen über die Art, ihn zu gebrauchen, hier mit, nicht um zu lehren, ſondern andern Künſtlern, die davon nichts wiſſen, eine Entdeckung mitzutheilen, welche ſie, wie mich, mit Vergnügen bei ihrer Arbeit belohnen und, bei ihren mehreren Fähigkeiten, auch mehr als mich in den Stand ſetzen wird, ihre Produkte den beſten Sachen, hinſichtlich der Ausübung, des Reizes und der Harmonie, gleich zu machen.«

Statt mit Oel, Malbutter und aller mit Oel bereiteten Firniße, reibe lediglich mit dem Firniße aus Copaivabalſam und Wachs, — deſſen Bereitung ich im 3. Kapitel dieſes zweiten Theiles beſchrieben und der zu deckenden, wie zu mehr oder weniger durchſichtigen Farbenaufträgen einerlei vortreffliche Dienſte leiſtet, — die trockenen Farben an, welche ſo

---

244) »Siehe auch das 2. Stück des teutſchen Muſeums, Febr. 1784. S. 182. ff.«

entſtehende Harzfarben ſich, wie Oelfarben, auch in Blaſen lange aufbewahren laſſen und auf der Tafel und an der Wand, ohne Hülfe von Bleizucker u. dgl., geſchwind genug trocknen.

»Male auf dieſe Art dein Bild fertig, nehmlich ſo viel du mittelſt richtiger beſtimm»ter Darſtellung der Körper und ihrer Umriſſe, aus welchen dein Gemälde zuſammen ge»ſetzt iſt, nur kannſt. Laß dich wegen der Haltung und des ſanften verblaſenen Ueber»gangs in Licht und Schatten, oder von einer Partie zur andern, dabei nicht irre machen; »ſondern blos der Ausdruck auf's Möglichſte, von einer nach der Größe deines Gemäldes »genommenen Diſtanz wirkend, ſei dabei dein Hauptſtudium. Laß dich auch bei dieſer er»ſten Malerei von der Luſt, es auszuführen, nicht verführen, ſondern, wie geſagt, blos »der kraftvollſte Ausdruck, der in deiner Seele lebte, ſei dein Beſtreben. Wenn nun dein »Bild auf dieſe Art gemalt, und auf eine weite Diſtanz, wie ein fertiges Gemälde in der »Nähe wirkend ausgeführt iſt,« dann verfahre man mit angemeſſenen Farben, die mit dem Harzfirniß (aus Copaivabalſam und Wachs) ſowohl ganz fein angerieben, als hinlänglich zu verdünnen ſind, auf nachbezeichnete Weiſe, um durch transparente Ueberzüge einem Gemälde einen ähnlichen Zauber zu geben, als der iſt, welchen eine Scene in der Natur durch die zwiſchen dem Beobachter und dem Gegenſtande ſchwebende, nach den Graden der Entfernung mehr oder weniger durchſichtige, dichtere oder dunklere Luft hat, — oder durch welchen eine Naturſcene, vermöge des warmen, glühenden und glänzenden gelblichen Sonnenlichtes, gleichſam verklärt wird, — oder auch, welchen der röthliche Glanz des Feuers, oder der bläuliche Schein des Mondes erregt: welcherlei Luft- und Licht-Wirkungen, als von Durchſichtigkeit begleitet und außer oder über dem Körperlichen vorgehend, nicht durch Einmiſchung einer Luft- oder Lichtfarbe in die Lokalfarben, ſondern auch nur mittelſt durchſichtiger Farben-Ueberzüge, die gleichfalls über den Gruppen blos zu ſchweben oder zu ſchimmern ſcheinen, am treueſten nachzuahmen ſtehen.

»Um mich, ſo viel ich kann, verſtändlich zu machen, will ich annehmen, ein Maler wolle auf einem Tiſche 6 oder 12 Zitronen, perſpectiviſch hinter einander und ſo, daß ſie keinen Schatten auf einander werfen, in freier Luft liegend darſtellen. Ich würde nun meine Luft, den Tiſch und die Zitronen, jedes mit 3 Degradationen gemiſchter nöthiger Farbe ſo kräftig ausmalen und die Zitronen, die vorderſte mit purem und die dahinter befindlichen mit immer wenigerem Weiß, unter die gelbe Lichtfarbe der Zitronen gemiſcht, ſo aufhöhen, überhaupt das Gemälde auf eine ſolche Kraft zu bringen ſuchen, daß es, aus einer gewiſſen Entfernung betrachtet, täuſchte.«

»Wenn es nun trocken wäre, ſo bereitete ich mittelſt des Harzfirniſſes eine ſo dünne Lichtfarbe für die Luft, daß, indem ich damit über den ganzen Raum meiner Luft hinführe, der durchſichtige Dunſtkreis des Aethers über der erſten Luftfarbe ſchweben würde. Eben dieſen Dunſtkreis würde ich über 3 der hinterſten Zitronen und über eben ſo viel Platz

von dem Tiſch, als zum Liegen der 3 Zitronen nöthig iſt, auf gleiche Art ziehen und ſo den Standpunkt dieſer Körper beſtimmen. Den andern, zweiten oder dritten Tag würde ich die nehmliche Farbe, aber dünner (d. i. weniger Farbe und mehr Balſam-Wachsfirniß) wieder über den ganzen ſchon laſirten und getrockneten Theil des Gemäldes ziehen, und 2 oder 3 Zitronen, die nächſten an den laſirten, mit überfahren und auch wieder ſo viel von dem Tiſch, worauf ſolche liegen. Alſo hätten die drei letzten Zitronen, der Platz auf dem Tiſch, den ſie einnehmen, und die Luft, worunter ſolche liegen, 2 Dickungen Luft; und die 3 vordern eine Dickung. So führe ich fort, bis an die 3 vorderſten Zitronen, immer einen neuen Ton Luftfarbe über einige dem Hauptlichte nähere Zitronen zu ziehen, und alſo den Körpern, die am weiteſten von dem Hauptlicht ſind, durch wiederholtes Ueberziehen, einen immer dickern Luftraum geben. Nun nähme ich die ſchöne natürliche gelbe Goldfarbe der Zitronen, verdünnte ſie[245]) zur durchſichtigen Laſur und überführe damit die 3 vorderſten Zitronen, und je näher ich der erſten käme, die das meiſte Licht hat, alſo auch die ſchönſte Farbe erfordert, käme, deſto mehr Farbe nähme ich zu dem Firniß; doch muß immer ſo viel Firniß dabei (d. h. die Farbe ſo flüßig) ſein, daß die Sache, welche ich überziehe, durchſcheint und nicht trübe wird. Mit gleich natürlicher Holz- oder Steinfarbe überführe ich den Tiſch an dem Platz, wo dieſe Zitronen liegen, und den obern Lufttheil des Himmels mit ſchönerem Blau, oder wenn er wolkig iſt, mit der nöthigen Wolkenfarbe. In dieſe Laſur nun malte ich meine Zitronen weiter aus, von der erſten, worauf das Hauptlicht iſt, an, mit der gehörigen Farbe, beſonders die hellſte, welche ich durch ſtarkes Aufhöhen immer runder und hervorſtechender zu machen ſuchte, ließe es dann wieder trocken werden und zöge hierauf die letzte Hauptlaſur darüber, nehmlich dieſelbe Lichtfarbe des Himmels, welche ich am hellſten gewählt, mit welcher ich anfangs den Raum der Luft laſirte, und welche ich mit dem Firniß ſo ſehr verdünnen würde, daß ſie gleich einem Glaſe durchſichtig aufgetragen ſchiene. Dieſe Lichtfarbe würde ich überall, über alles, wohin nach meiner Einſicht und Austheilung das Licht fallen kann, ſo dünn ziehen, wie man ein Gemälde firnißt; an der einzigen Zitrone und dem kleinen Platz des Tiſches ausgenommen, wo das Hauptlicht iſt; da würde ich die wahre Farbe des Körpers eben ſo dünn, mit dem Firniß zur Laſur gemiſcht, überziehen.«

»Den Effekt ſolcher Bearbeitung wird jeder, der ſich die Mühe geben wird, auf die gemeldete Art Etwas zu malen, ſelbſt einſehen und mit Mehrerem ſuchen, auf dieſe Weiſe alle, auch noch ſo ſehr zertheilte Objekte eines Gemäldes, jedes für ſich und durch die letzte Laſur allgemein zuſammenhängend, ſpielend hervorzubringen; und ſo, wie ſeinem Geiſte das Studium ſeiner Kunſt mehr Applikation und Nachdenken verſchaffen wird, ſo wird ſeinem

---

245) Immer mit dem Balſam-Wachsfirniſſe.

mechaniſchen Theile der Kunſt das Verdrüßliche erleichtert und in ein angenehmes Spielwerk verwandelt werden. Es iſt mir unmöglich, die Arten, zu laſiren, verſtändlicher und in allen Theilen weitläuftiger aufzuſchreiben. Ein denkender Maler wird's leicht finden, und denen, die nicht denken, kann Niemand verſtändlich ſprechen.«

»So wie man mit chineſiſcher Tuſche immer einen Ton durchſichtig über den andern ziehet und auf dem weißen Papiere warme, reizende, wirkungsvolle, täuſchende Zeichnungen durch den Pinſel laſirend hervorbringt, ſo verbreitet man mit verdünnten Farben über gemalte ausdrucksvolle Körper Wärme, Reiz und Leben. Es giebt Sachen, die an gewiſſen Orten 20 und mehr mal laſirt ſind, und wo das ſogenannte Schneid- oder Hauptlicht oft nur einer Erbſe groß pur hingeworfen iſt. In Rembrand's Köpfen kann man das ſehen. Man kann jede Figur oder jeden ſonſtigen Gegenſtand in allen ſeinen Theilen ſtückweiſe laſiren, und ſolchen nachher mittelſt der Lokal-Luftfarbe, genommen nach dem Standpunkte, worauf man ſich ihn denkt, dem Hauptttheile, der ihn umfaßt, wieder einverleiben. So malten van der Velde und Andere in Wynands Landſchaften die Figuren und der Letztere akkordirte ſie in den Luftraum ſeines Planes, durch eine demſelben angemeſſene Laſur, und ſo lebten ſie mit ſeiner Arbeit in gleicher Harmonie. Man kann mit jeder Farbe, es ſei, welche es wolle, laſiren, wenn man ſie mit dem Balſam-Wachsfirniſſe zum durchſichtigen Fluß miſcht. Man kann 10 und mehrere Laſuren auf einander ziehen, wenn die erſte nur eben trocken iſt, ohne daß ein ſolches Harzgemälde einſchlägt, oder wie ſonſt, trübe wird. Man kann dieſen Firniß, womit man malt und in's Beſondere laſirt, zugleich auch als Retouchirfirniß brauchen, und damit ſehr bequem in's ganze Bild oder in einige Theile deſſelben malen. Man kann einer Partie ſeines Gemäldes, mittelſt Laſirung und Beimiſchung einer gewählten Farbe, im Augenblicke eine andere Stimmung geben, und ſo mit einem einzigen Ueberzuge Abſtände von der größten Wirkung hervorbringen. Kurz, einem denkenden Maler iſt möglich, damit alle Effekte ſeiner Phantaſie zu erzeugen. Man muß im Auftragen der Laſur behutſam und ſauber ſein, und ſorgen, daß ſolche überall ſo gleich als möglich aufgetragen werde. Man kann ſie mit zarten Borſt-, Haar- und Fiſchpinſeln, nach der Größe und dem Fleiß, den man an das Bild wendet, auftragen. Es giebt Oerter in den fleißig ausgeführten niederländiſchen Gemälden, wo kein Menſchenauge die ſorgſam aufgetragene Laſur ſehen wird; in andern iſt ſie ganz ſichtbar, ſonderlich in großen Sachen. Man unterſuche nur, und man wird's bald finden.«

»Oft nimmt man für Schmutz des Zufalls oder Verwahrloſung den verdorben ſcheinenden Ort eines Gemäldes, der mit äußerſtem Genie, Ueberlegung und Kunſt ſo von des Künſtlers Hand überlaſirt ward, um den Glanz ſeiner ſaubern Lichtfarben ſchimmernder zu machen. Man ſehe den Rembrand an. Ein Brillant auf ſchwarzem Grund blitzt beſſer, als auf Silberſtoff.«

»Uns ſchweben die manchfaltigen Theile vor Augen — äußert Hr. C. L. v. Hage-

dorn in ſeinen Betrachtungen über die Malerei, — die uns an einem beſchatteten Mittelgrunde eines Adrian van der Velde, oder Wynants durch ihre Klarheit anziehen. Ein Schatten, den die vorwärts beleuchtete Heerde, die über demſelben hervorſticht, unſern Augen entfernen möchte. Es gelingt ihr, aber nur ſo lange, bis wir unſere Augen an ihr erſättiget haben. Dann bemerken wir, wie alle dieſe kleinen Partieen, nachdem ſie der Manchfaltigkeit ein Genüge gethan haben, unter einem gemeinſchaftlichen Schatten oder Lichte (ich möchte die Glaſirung, oder die letzte Decke ſanfter und durchſichtiger Farben, bald hinzuſetzen) vereinbart gegen einander wirken, und ſich, nach dem Geſetze der Vertheilung, dem Hauptlichte gutwillig unterordnen laſſen. Nur derjenige Künſtler, der auf dieſe Maaße die Beleuchtung oder die Vertheilung des Hellen und Dunkeln mit allen darunter begriffenen Theilen in ſeiner Gewalt hat, wird die Gruppen und Figuren, die durch eine freiere Zuſammenſetzung, nachdem es der Inhalt erfordert, zerſtreuet werden müſſen, für das Auge wiederum ſammeln« — und dieſes kann wohl nur am beſten mittelſt Laſuren geſchehen.

In obigen trefflichen Bemerkungen aus dem Kunſtblatte über den ungemein nützlichen Einfluß des betreffenden Theiles der Göthe'ſchen Farbenlehre auf die Malerei, in's Beſondere auf die Farbengebung oder das Colorit, war auch die Rede davon, daß man die Carnation oder Fleiſchmalerei ebenfalls nach dem Geſetze der geforderten Farbe ausführen könne und nur eine künſtlichere Bearbeitung hierbei erfordert werde. Bei meinen Verſuchen nach jenem ſo ſehr einfachen und richtig führenden Prinzip iſt mir, zu meiner nicht geringen Freude, die Anwendung deſſelben auch bei der Carnation gelungen. Ueber mein Verfahren theile ich Nachſtehendes mit:

»Der Menſch iſt, wie Göthe ſagt, der höchſte, ja der eigentliche Gegenſtand bildender Kunſt! Um ihn zu verſtehen, um ſich aus dem Labyrinthe ſeines Baues herauszuwickeln, iſt eine allgemeine Kenntniß der organiſchen Natur unerläßlich.«

»Die menſchliche Geſtalt kann nicht blos durch das Beſchauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muß ihr Inneres entblößen, ihre Theile ſondern, die Verbindungen derſelben bemerken, die Verſchiedenheiten kennen, ſich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erſcheinung ſich einprägen, wenn man Dasjenige wirklich ſchauen und nachahmen will, was ſich als ein ſchönes ungetrenntes Ganze, in lebendigen Wellen, vor unſerm Auge bewegt.«

»Die Farben der Naturkörper (bemerkt Hr. Dr. Schorn) ſind durch die Subſtanz verändert und auf das Manchfaltigſte gemiſcht, deſto zarter, je feiner die Organiſation — daher das Colorit des menſchlichen Körpers das Schwerſte der Farbengebung. Hier helfen keine ſubtilen Beſtimmungen der Pigmente und Tinten, ſondern praktiſches Nachbilden der Natur und der Gebrauch möglichſt einfacher Materiale[246]).«

---

246) Dr. Schorn. Studien der griechiſchen Künſtler. S. 103.

Die Farbe der menſchlichen Haut — dieſes markige, ſaftige Weiß, das weder blaß noch matt iſt, dieſe Miſchung von Roth und Blau, die unmerklich durch (das Gelbliche) dringt, das Blut, das Leben — vollkommen täuſchend nachzuahmen, fordert den Maler auf, alle ſeine Kunſt aufzubieten und, wie Tizian, auf die Wahrheit der Farbenmiſchung ſein Hauptaugenmerk zu richten.

»Wie in der organiſchen Natur ſich alle Hauptfarben zerſtreuen und, in zum Theil ſtarken Oppoſitionen, auf der Oberfläche des Gefieders der Vögel, der Blumen, der Säugethiere u. ſ. w. vorfinden; eben ſo finden ſie ſich im Gipfelpunkte der Schöpfung, dem Menſchen, auf das Zarteſte, chemiſch zu einer Einheit verſchmolzen, ſo daß die feinſte Miſchung aller Farben, nach allen Richtungen derſelben, den Zauber und Glanz der Hautfarbe des Menſchen bilden.« (Göthe.)

Dieſe Hautfarbe iſt von einer viel zu edlen, zarten und geheimnißvollen Natur, als daß man hoffen könnte, ſie — die, ungeachtet ihrer ſcheinbaren Einfachheit, dennoch durchaus keine Elementarfarbe iſt, ſondern eine große Manchfaltigkeit von durchſichtig gemiſchten Tönen und zugleich eine ſanfte Rauhigkeit (Pflaum), Weichheit und halbe Durchſichtigkeit der Haut verräth — ſchon durch eine, die Untermalung wieder ganz verſchwinden machende, völlig deckende Uebermalung, d. i. durch eine bloße wiederholte undurchſichtige Miſchung und Auftragung vieler, ſehr verſchiedenartiger, Tinten jemals vollkommen täuſchend nachzubilden und dem Bilde die Wärme des Lebens einzuhauchen!

Das wahre Colorit des Fleiſches verlangt vielmehr durchaus, daß man den beabſichtigten Haupt-Ton mit ſeinen abwechſelnden Nebentönen durch die vereinigte Wirkung einer einfachen, laſirenden halbdurchſichtigen Uebermalung und einer hellern durchſcheinenden Untermalung hervorbringe und dadurch zugleich der Carnation das Anſehen von Transparenz gebe, um ſo nebenbei auch die Weichheit des Fleiſches auszudrücken. Nur auf dieſem Wege gelangt man dahin: die Fleiſchfarbe ſo richtig und kunſtreich auszuführen, daß man weder Trockenheit noch das Elementare der Farben bemerkt und die Kunſt ſo verſteckt wird, daß Alles mit der größten Leichtigkeit gemacht zu ſein ſcheint, (— welche anſcheinende Leichtigkeit bei einer ſo ſchwierigen Arbeit als das ſicherſte Merkmal gilt, daß der Maler auf dem Wege zur Vollkommenheit und Herr der Materie iſt —) und daß man im Bilde, nach der Vollendung, nichts Geiſtloſes, Mühſames und Ausgefeiltes wahrnimmt, daß vielmehr Alles leicht, Alles reizend iſt und daß es doch mit eben der unmerkbaren Kraft gemacht zu ſein ſcheint, mit welcher die Natur ihre Werke hervorbringt, kurz, daß das gemalte Fleiſch ſo ausſieht, als wenn es aus Blut, Fett, Feuchtigkeit, Muskeln und Adern zuſammengeſetzt wäre, und endlich, daß die Tinten nicht mit dem Pinſel aufgelegt zu ſein, ſondern im ſchönſten Schmelz aufgegoſſen und zuſammengewachſen ſcheinen: welche Vollkommenheiten ſich, nach Meng's Beurtheilung, in dem, für unnachahmlich gehaltenen, Colorit Tizian's und Correggio's ſämmtlich erkennen laſſen. —

Nur aus dem Gebrauch gehörig gemiſchter durchſichtiger Farben (Laſuren) zur Uebermalung und Ausmalung eines Carnationsgemäldes kann die Wahrheit des Tons und die Feinheit der Vollendung entſpringen; denn die durchſichtige Miſchung der Tinten iſt ja das beſte, wo nicht das einzige Mittel, die ſonſt unbändige Starrheit der Farben zu brechen, das Allgemeine, Elementare der Farbenerſcheinung zu zerſtören, dieſe zu vergeiſtigen, zu idealiſiren, und zu bewirken, daß das Gemälde hinſichtlich des Colorits zu einem unverbeſſerlich ſchönen Werke der ſchönen Kunſt werde: weil nur mit Hülfe eben ſolcher Farben-Transparenz der Kunſtgeiſt den Stoff frei beherrſchen kann. Dieſe durchſichtige Farbenmiſchung iſt denn auch eine Haupturſache davon, »daß, ſo klar und friſch bei den größten Meiſtern, einem Tizian, Correggio, Van Dyk, Claude Lorrain ꝛc. die Farben auch ſind, es doch nicht »Farbe« iſt, was bei uns zum Bewußtſein kommt; daß vielmehr, was wir ſehen und denken, unendlich verfloſſenes Leben iſt[247]).«

Dagegen muß nothwendig die Farbengebung ſtets mehr oder weniger fehlerhaft ausfallen und das Gemälde (mögen die Pigmente auch noch ſo ſchön ſein), ein ſchweres, undurchſichtiges und materielles Anſehen erhalten, wenn man den verlangt werdenden Ton nicht durch die Vereinigung einer paſſenden, beim Uebermalen anzuwendenden, verdünnten, halbdurchſichtigen[248]) Farbe und einer durchſcheinenden Unterlage hervorbringt, ſondern ſich zur Uebermalung, wie zur Untermalung, nur dick aufgetragener, ganz undurchſichtiger Farben, mit ſeltener oder unzweckmäßiger Anwendung der Laſuren bedient, und ſo »den Farben, mit ihnen liebäugelnd, wie ungezogenen Kindern, alle ihre Unarten läßt,« von denen ſie nur durch Austreibung ihrer Widerſpenſtigkeit, mittelſt Durchſichtighaltung, entwöhnt werden können. Undurchſichtige Farben ſind durchgängig ganz trübe; ſie werden nicht vom Lichte durchdrungen, ſondern dieſes bricht ſich gleich auf ihrer Oberfläche.

Wenn demnach Mengs in ſeiner praktiſchen Schule der Malerei ſagt: »daß Derjenige, welcher die Lichter der Körper, ſo, wie ſie ſeien, und vorzüglich das Fleiſch gut malen wolle, ſich undurchſichtiger Farben bedienen und ſein Gemälde gut impaſtiren

---

247) Tüb. Kunſtbl.

248) »Durchſichtige Farben, in welchen die Klarheit ſo weit getrübt iſt, daß ein Theil der Lichtſtrahlen auf der Oberfläche des Farbenkörpers aufgehalten wird, und ein Theil den Farbeſtoff durchdringt, ſind halbdurchſichtige, dem Opale ähnlich. Wie ſehr dieſe Farben, und die richtige Anwendung derſelben, in der Malerei Beachtung verdienen, erfährt der Künſtler immer mehr bei genauerem Studium der Natur und bei weiterem Fortſchreiten. Die Lehre vom Trüben, (welche Göthe in ſeinem Werke zur Farbenlehre mit dem, ihm eigenen, Scharfſinn aufgeſtellt, und auf welche ſchon früher der treffliche Mengs in dem praktiſchen Unterricht der Malerei, bei Erklärung des Colorits, hingedeutet hat), beruht darauf, und der Künſtler, der dieſe Lehre gut inne hat, wird die Farben-Erſcheinungen in der Natur mit Sicherheit auffaſſen, und in ſeine Gemälde übertragen.« (Dr. J. Roux. Die Farben. 1s Heft, S. 11 u. 12.)

müſſe, damit die Körper geſchickt würden, das Licht aufzunehmen und es den Augen hinreichend zurückzuwerfen,« ſo kann man dieſen Grundſatz nur auf die Untermalung anwenden, wobei die Befolgung deſſelben allerdings ſehr nöthig iſt, nicht aber auch auf die Uebermalung oder die nachherige Ausmalung des Fleiſches, als wozu im Gegentheil, wie geſagt, verdünnte, hinreichend durchſichtige Tinten (die das bei der Untermalung ausgetheilte Licht ꝛc. genügend durchſcheinen laſſen) unumgänglich erforderlich ſind.

»Correggio malte — heißt es in der hypothetiſchen Geſchichte des Colorits in Göthe's Farbenlehre — zwar mit ausnehmend zarten blühenden Tinten, konnte aber doch im Licht weder die Wahrheit des Tizian, noch die Glut des Giorgione erreichen.« Den Grund hiervon glaube ich darin zu finden, daß Corregio ſich zwar ebenfalls der Laſuren (durchſichtigen) Farben bei der Uebermalung bediente — (aus welchem Grunde er auch ſelbſt in dem Glanze und der Wirkung des Inkarnats oft Alles überbietet, was ſogar ein Tizian geleiſtet hat und weswegen er auch in ſeinem mächtig bezaubernden, klaren, durchſichtigen, höchſtwirkungsvollen Helldunkel ſo unerreichbar ſcheint) — daß er aber, um die, bei ihm anzutreffende, außerordentliche Rundung der nackten Theile ſeiner menſchlichen Figuren zu erreichen, gemeiniglich nach der Uebermalung, noch mit undurchſichtig gemiſchten helleren Tinten die Lichter noch erhöhet haben mag. Dabei mußte er dann natürlicherweiſe an der Wahrheit und Glut des Farbentons im Lichte etwas einbüßen, indem durch das ſo undurchſichtig zugemiſchte Weiß der vorhandene richtige, wahre und warme Fleiſchton zwar mehr erleuchtet oder erhellet, zugleich aber auch geſchwächt, matter oder blaſſer wurde. Tizian dagegen konnte überhaupt wahrer und wärmer in den Fleiſchtinten deßhalb ſein, weil er die helle Untermalung, mit einer einzigen dunklern durchſichtigen Tinte laſirend, ſehr dünn übermalte, und die nöthige Hellung ſchon bei der Untermalung berückſichtigte, oder dieſe letztere für die Uebermalung einrichtete. Die mit Weiß undurchſichtig gemiſchten leichten Tinten der Untermalung konnten ſolchergeſtalt durch die Uebermalung hindurchſcheinen und die richtigſten, warmen, ſanften Lichttöne bewirken; denn das ſo gebrauchte (untergelegte) Weiß mußte nothwendig weit angenehmer, gelblicher werden, weil (nach Göthe) ein Weißes, das ſich verdunkelt, das ſich trübt, gelblich wird. Auf der andern Seite verzichtete Tizian mehr auf die vollkommene Rundung des Correggio. —

Ehe ich nun ſpezieller von der Nachahmung der menſchlichen Hautfarbe rede, wollen wir ſehen, wie die Natur, dieſe unſere erſte Lehrerin, die Haut ſchildert. Dieſe Nachſpürung und die hieraus erlangt werdende Einſicht in dieſes Naturgeheimniß iſt zu einer glücklichen Nachbildung durchaus nöthig.

»Wenn man, anſtatt mit dem Tizian der ſchönen Natur ſelbſt nachzuſtreben, nur jenem nacheifert, bleibt man allemal zurück. Das Urbild zur tizianiſchen Farbengebung findet ſich in ihr. Die Vorzüge, die ſich die Natur ſelbſt vorbehalten hat, finden wir beim Felibien aus Erfahrungen angemerkt. Sie hat allein das Recht, uns in

der Austheilung der Farben zu rathen[249]).« Folgende Beſchreibung wird uns über die Schilderungsweiſe der Natur in der fraglichen Beziehung den nöthigen Aufſchluß geben.

»Die Haut, oder äußere Umkleidung des Menſchen beſteht aus mehreren übereinandergelegten Hüllen, wovon die unterſte die eigentliche Haut heißt, und ihrer Struktur nach mit einem Filze zu vergleichen iſt. Sie bildet ein bald dickeres, bald dünneres mit einer Menge von Gefäßen verſehenes Gewebe. In dieſen Gefäßen enden die äußerſten und feinſten Spitzen der Nerven und Adern. Unter ihr liegt die ſogenannte Fetthaut, welche ebenfalls an einigen Stellen dicker als an andern iſt, und dazu dient, die Geſchmeidigkeit der Muskeln zu erhalten. Ueber der eigentlichen Haut befindet ſich die Netzhaut, eine ſchleimigte Subſtanz, welche unmittelbar unter dem äußerſten Häutchen oder der Epidermis liegt, zu deren Ernährung ſie beſtimmt zu ſein ſcheint. Da die oberſte Haut ſehr dünn und durchſichtig iſt, ſo gibt eigentlich die Netzhaut dem Körper ſeine Farbe. Die Epiderme des Europäers und Negers iſt einerlei; aber die Netzhaut iſt bei dieſem ſchwarz und bei jenem fleiſchroth. Die Epiderme läßt ſich ohne Schmerz abſchälen, iſt ſchuppenartig und von ungleicher Dicke. Der Zweck iſt vornehmlich, die Nervenſpitzen zu beſchützen, die außerdem bald abgeſtumpft werden würden. Da ſie keine Feuchtigkeit durchläßt, ſo ſchützt ſie zugleich den Körper vor dem Austrocknen. Zieht man ſie von todten Körpern ab, ſo ſchrumpfen ſie ein und verdorren. Auf ihr finden ſich die Poren oder Schweißlöcher in bewunderungswürdiger Regelmäßigkeit einander gegenüber geſtellt, durch deren Oeffnungen die feinſten Flüſſigkeiten ausgeführt werden.« (Converſat. Lex.)

Da der menſchliche Körper ſeine Farbe eigentlich von der halbdurchſichtigen Netzhaut hat und dieſe Fleiſchfarbe im Hauptttone keine weſentlichen Verſchiedenheiten zeigt, ſo iſt es der Natur angemeſſen: bei der Abbildung auch nur eine Haupt-Lokalfleiſchfarbe als allgemeinen halbdurchſichtigen Ueberzug über eine, nach dem durch die Netzhaut ſchimmernden, mehr oder weniger gelblichen und röthlichen Weiß der Fetthaut und der ſogen. eigentlichen Haut, ſowie nach Licht und Schatten eingerichtete, Untermalung, anzuwenden.

Die unzähligen weißlichen, gelblichen, röthlichen, bläulichen und andern feinen Tinten, welche man bei einer nähern Betrachtung auf der Oberfläche des Menſchen ſieht, rühren blos her: von der beſchriebenen Beſchaffenheit der Haut, in's Beſondere von der lebendigen Wellenbewegung, die wunderbar daraus entſpringt, daß die gelblich-röthlichweiße Fetthaut und eigentliche Haut durch die, über ihnen liegende, dunklere fleiſchrothe Netzhaut überall, an manchen Stellen mehr oder weniger als an andern, hindurchſchimmern, — ferner davon, daß das Blut, welches die Adern durchſtrömt, wegen des weißen halbdurchſichtigen

---

249) C. L. v. Hagedorn.

trüben Mittels der Aderngefäße und der Haut, auf dieſer letztern ſanftbläulich erſcheint, — ſowie von der Beleuchtung und andern, mit endenden Laſuren nachzuholenden, zufälligen Tinten, die z. B. von dem theilweiſen Bräunen durch die Sonne, u. ſ. w. entſtanden. Alle dieſe Nebentöne ſind aber dem Hauptttone des Fleiſches ſo untergeordnet, daß ſie in dieſem verſchwimmen. —

Bei der Untermalung der Fleiſchfarbe haben wir, wie geſagt, blos die gelblichweiße Farbe der Fetthaut, ſowie die blaßröthliche Farbe der, darüber liegenden, eigentlichen Haut, — welche beiden Farbentöne zuſammen, in ihrer halbdurchſichtigen Vereinigung, ein Gemiſch von vielem Weiß, etwas Gelb und ſehr wenigem Roth, mithin eine ſehr blaſſe Orangefarbe, welcher zu dem Lichttone nur noch mehr Weiß zuzuſetzen iſt, bilden, — anzudeuten. Der Lichtton iſt alſo blos durch mehr Weiß*) von dem Mitteltone unterſchieden. Und zur Anlegung der Schatten nehme ich Grün aus lichtem Ocker und eben ſo viel Himmelblau (Ultramarin), welche ſanft grüne Tinte ich, um die Haupttinte für den Schattenton zu erhalten, nur noch mit einem hinlänglichen Theile von der Tinte des Mitteltons vermiſche, weil die Lokalfarbe des Körpers auch im Schatten dieſelbe bleiben und nur durch das Dunkel gedämpft werden muß. Die ſehr helle orangefarbige Tinte für den Mittelton ſetze ich aus Kremnitzer-Weiß, hellgelbem Ocker und hellrothem Ocker (gebranntem lichten Ocker) oder Zinnober zuſammen. Aus den drei Haupt- (Licht-, Mittel- und Schatten-) Tinten laſſen ſich nach Belieben ſchon vor dem Auftragen Zwiſchentöne bilden, indem man z. B. einem Theile der Lichttinte ebenſoviel von der Mitteltinte, — und einem Theile von der Mitteltinte ebenſoviel von der Schattentinte beimiſcht. Die Adern kann man mit einer hellröthlich-bläulichen Tinte aus hellrothem Ocker, Ultramarin und Weiß untermalen.

Wenn die mit den drei Tinten für den Licht-, Mittel- und Schattenton fleißig ausgeführte Untermalung trocken iſt, dann überziehe ich das Ganze, d. h. dieſe drei Haupttöne und die aus ihrer Verbindung entſtandenen Nebentöne, zur Nachahmung der Netzhautfarbe, mit einer einzigen ſehr zarten Fleiſchfarbe aus lichtem Ocker, Zinnober oder hellrothem Ocker und Zinkweiß (das, weil es ſehr wenig Körper hat, ſich hierzu vorzüglich eignet, und zugleich außerordentlich dauerhaft iſt), ganz dünn und gleichmäßig, dergeſtalt, daß durch dieſe durchſichtige Miſchung der Tinten der Unter- und Uebermalung die Geſammtwirkung aller drei Hüllen der Haut ausgedrückt wird. Obgleich dieſe Laſurfarbe der Uebermalung in Maſſe dunkler ausſieht, als die Fleiſchfarbe in der Natur iſt, ſo wird ſie doch durch die dünne Ausbreitung eben ſo hell, indem die hellern Tinten der Untermalung ſie von Innen heraus erhalten, da der Ueberzug halbdurchſichtig klar iſt. Die Epidermis, die oberſte, vierte, Hülle der Haut, läßt ſich aus der Urſache mit

*) Kremnitzerweiß.

Farben nicht ſichtbar machen, weil ſie ganz farblos-durchſichtig iſt und alſo zur Färbung des Körpers nichts beiträgt; aber auch dieſes letzte äußere Häutchen ahmt man dadurch nach, daß man über das fertige und trockene Gemälde den völlig durchſichtigen und farbloſen Terpentinöl-Harzfirniß ausbreitet, der gewiſſermaßen die gemalte Haut ebenſowohl gegen äußere Einwirkungen ſchützt, als die Epidermis die natürliche.

Eine Hauptſache iſt, daß man beim Untermalen die lichten Deckfarben, beim Fleiſche das Kremnitzerweiß, nicht ſpare und vornehmlich die höchſten Lichter recht weiß aufhöhe, damit die hellen Tinten der Untermalung die halb durchſichtige und dunklere Farbe der Uebermalung ſo erhellend durchdringen, daß ſie nicht matt oder zu ſehr gedämpft, ſondern in aller Friſche und Lebendigkeit erſcheinen, und man die zum Uebermalen dienende Laſurfarbe nicht mehr durch Deckweiß zu erhellen braucht, wodurch dieſe trübe und kalt oder geſchwächt werden würde. Man hat nicht zu fürchten, daß das vorherrſchende Weiß der Untermalung die Fleiſchfarbe grell machen werde; denn durch den hellgelblich-röthlichen transparenten Ueberzug wird es ſehr ſanft und warm. Indem die Licht-, Mittel- und Schattentöne der Untermalung mit der einzigen, nach der Natur gemiſchten, d. h. mehr oder weniger blaſſen, gelblichen, röthlichen oder bräunlichen, Fleiſchfarbe überall gleich dünn überzogen werden, dergeſtalt, daß ſich die Uebermalung in halber Durchſichtigkeit mit der Untermalung vereinigt, (wobei durch eben ſolchen Ueberzug die bei dem Untermalen ausgearbeiteten Formen nicht unkenntlich werden, vielmehr kräftiger ſich geſtalten), erhält man, leichtbegreiflicherweiſe, unfehlbar naturgemäß *eine* allgemeine, kein Mißverhältniß zwiſchen den verſchiedenen Tönen zulaſſende, Hauptlokalfarbe und zugleich unzählige Mitteltinten, welche durch die Abſtufungen beim Untermalen vorbereitet ſind. Die Lichter werden völlig rein und doch ſanft, wie die Mittel- und Schattentöne mit der allgemeinen Fleiſchfarbe der Uebermalung bekleidet und nicht ſchneidend weiß ſein; im Mitteltone wird die Fleiſchfarbe als Localton erſcheinen, und die Schatten werden die Localfarbe auch noch erkennen laſſen, dieſelbe nur in ein angemeſſenes Helldunkel ſetzen[250]).

Die Schatten können nöthigen Falls nach der Uebermalung, wenn dieſe getrocknet iſt, noch verſtärkt werden, durch ganz dünnes laſirendes Uebergehen mit der grünen Tinte aus lichtem Ocker und Ultramarin, welche man, nach dem Trocknen, mit verdünntem hellro-

---

250) »Die Maler nennen diejenige verſchiedene Lichtſtärke, welche in der Eigenſchaft der Körper beruht, das empfangene Licht in größerer oder geringerer Proportion zurückwerfen: *Localton*, d. h. weſentlicher Ton der Körper, diejenige aber, welche von ſtärkerer oder ſchwächerer Beleuchtung der Körper herrührt: *Helldunkel*, d. h. Licht- oder Schatten-Ton.« (*Beuther*.)

»Bei dem Wechſel des Lichts und des Schattens erhält ſich gleichwohl die natürliche Grundfarbe (Localfarbe), bis ſie endlich durch den Zwiſchenſtand der Luft, und die Entfernung gleichſam überwältiget wird.« (*Hagedorn*.) Bei nahen Gegenſtänden findet alſo dieſe Ueberwältigung nicht Statt.

then Ocker (der mit der Fleiſchfarbe am nächſten verwandt iſt und daher die Schatten mit derſelben wieder in Uebereinſtimmung bringt), gleichfalls laſirend überzieht, damit der Schatten durchſichtig bleibt und immer noch die Local=Fleiſchfarbe erkennen läßt. Die grünlich untermalten Schatten nehmen bei dem laſirenden Uebermalen mit der eigentlichen Fleiſchfarbe gleichſam von ſelbſt den ihr angemeſſenen Ton an und werden z. B. gelblich-grau, wenn die Fleiſchfarbe gelblicher iſt; röthlich=grau, wenn dieſe röthlicher iſt, u. ſ. f.; immer aber wird dieſe Fleiſchfarbe ſo viel Roth enthalten, um das Grünliche der Schatten aufzuheben und in ein kräftiges Hellgrau oder vielmehr in ein leichtes Dunkel zu verwandeln, in welchem die drei Farben Gelb, Roth und Blau im Gleichgewicht ſtehen, und welche Schattentinte dann eben ſo unterſchiedlich ſein wird, als die Fleiſchfarbe verſchieden iſt.

Das Inkarnat oder das Roth der Wangen läßt ſich am vortheilhafteſten erſt dann mit Roſakrapplack oder rothem Carmin, welche letztere Farbe man auch wohl mit etwas Zinnober vermiſcht, (indem man das Roth mittelſt des Farbenauftragefirniſſes ſehr verdünnt), laſirend angeben, wann die Uebermalung ſchon trocken iſt, wo alsdann auch dieſe leichte Röthe durchſichtig und von innen heraus zauberiſch erleuchtet erſcheinen wird. Da die Wangen in der Regel nicht mit einem eintönigen Roth überlegt werden dürfen, ſondern einzelne rothe Fleckchen mit hervorſchimmernden hellern abwechſeln müſſen, ſo wird man die Natur auch in dieſer Hinſicht auf die angegebene Weiſe am getreueſten copiren können, und dieſes Roth wird ſich auch, wegen der unterliegenden lichtern Fleiſchfarbe, ſo am kräftigſten ausnehmen.

Auf ähnliche Art kann man auch mit den Lippen verfahren.

Nicht weniger laſſen ſich nach der getrockneten Uebermalung auch die übrigen, von der gewöhnlichen Fleiſchfarbe etwas abweichenden, Nebentöne (wie z. B. der gelblichere Ton an der Stirn, auf den Backenknochen ꝛc., wo die Haut über die Knochen geſpannt iſt; ferner die mehr oder weniger in's Röthliche ſpielende, goldige Fleiſchfarbe an der Schulter, da wo der Hals beginnt und ein ſehr ſtarker Muskel ſich befindet, der mit einer fleiſchigern Haut, als am übrigen Halſe überzogen iſt; die Widerſcheine u. ſ. w.) durch feine, durchſichtige Laſuren nachholen.

Daß nur ſehr wenige Maler das Fleiſch natürlich gemalt haben, kommt offenbar nur davon her, daß die andern von dieſer höchſt einfachen naturgemäßen Behandlungsart gar keinen oder nicht den richtigen ausgedehnteſten Gebrauch gemacht, ſondern ſich nur darauf beſchränkt haben, mit einer Menge von ungleichartigen, ſchon vor dem Malen fertig, undurchſichtig, gemiſchten und neben einander geſetzten Tinten die ſehr einfachen und doch ſo zaubervollen, manchfaltigen und durchſichtigen Fleiſchtöne der Natur nachzubilden geſucht haben. Bei dieſem widernatürlichen Verfahren war es allerdings verzweifelnd ſchwierig, ja ganz unmöglich, die natürliche Fleiſchfarbe täuſchend nachzuahmen, weil dieſe Täuſchung

nicht anders, als auf jenem, von der großen Lehrerin Natur ſelbſt uns angewieſenen, einzigen Wege zu erſtreben möglich iſt.

Es kann nicht oft genug erinnert werden, daß die Untermalung, weil ſie zur eigentlichen Modellirung der Formen und zur wirkungsvollen Vorbereitung des denſelben angemeſſenen Colorits dienen ſoll, eine ſehr wohl überlegte und höchſt ſorgfältige Ausführung bedingt. C. L. v. Hagedorn, in ſeinen Betrachtungen über die Malerei, Leipzig, 1762, hält den, auf der höchſten Stufe der Farbengebung ſtehenden, Tizian für würdig, in dieſer Hinſicht den Gipfel der Kunſt erreicht zu haben, weil er ſich ſelbſt nichts vergeben und ſeine angelegten Gemälde, oder was man die Untermalung nenne, mit der Scharfſichtigkeit eines Feindes behutſam überlaufen und ſich dabei ſelbſt ſtreng beurtheilt habe, um in der Ausarbeitung (oder nach der laſirenden Uebermalung) Freunden und Kennern zu gefallen.

Andere, welche das Untermalte gewöhnlich bei dem Uebermalen mit undurchſichtigen Tinten ganz wieder überdecken, verwenden eben dieſerhalb keine beſondere Sorgfalt auf die Untermalung, die, ſtreng genommen, ſo auch vergeblich wird. Laſſen wir uns von Solchen nicht irre machen; wir verſprechen uns von unſerer Untermalung, die dadurch, daß wir ſie auf die laſirende Uebermalung (mittelſt der Durchſichtigkeit der letztern) einwirken laſſen, erſt den Charakter einer wirklichen, nothwendigen Untermalung annimmt, ſogar mehr Nutzen als Jene aus ihrer undurchſichtigen Uebermalung und Untermalung zuſammen genommen ziehen können.

Hat man die Tinten für die zu bearbeitende Partie, ſauber (nach Maaßgabe des beabſichtigten Ausdrucks) neben einander geſetzt, ſo betupfe und überſtreiche man ſie mit einem Dachs- oder ſanftem Fiſchpinſel, um dieſelben, ohne ſie durch Quälen ihrer Friſche zu berauben, unmerklich in einander zu verſchmelzen oder einfache und zarte Mitteltinten, milde und ruhige Uebergänge und eine beliebige Glätte zu bilden.

»Malt der Künſtler (bei dieſer Untermalung) nun noch in's Naſſe, — lehrt Herr v. Quandt — erhöht er auf dieſe Weiſe die Lichter und verſtärkt er die Schatten (letztere mit möglichſt wenig oder dünn aufzutragender Farbe, damit in ihnen keine, falſche Lichtabſpiegelungen verurſachende, ſtarke Erhöhungen entſtehen), ſo entſpringt daraus eine verſchmelzende Vollendung, ein halb zufälliges, auf der Leinwand (oder Tafel, oder Wand) ſelbſt hervorgebrachtes Spiel von Halbtinten und eine Zartheit der Töne, die ſich ſo nie auf der Palette vorbereiten und ohne Vermalung hervorbringen läßt.«

Kommt dann auf eine ſolche — die Grundlage für das Licht und den Schatten, für das ſcheinbar Körperliche, Erhobene und Vertiefte und für ein harmoniſches, dem Geſetze der Farbenforderung und überhaupt der natürlichen Färbung genügendes, locales Colorit in ſich tragende, gediegene und ſaubere Untermalung eine transparente Uebermalung (aus der Urſache, weil die ganze Kraft der Farbe erſt dadurch, daß Licht durch ſie durchſcheint, erregt wird und dann auch, weil es nur auf dieſe Weiſe möglich iſt, die Farben, welche ſich,

zur Bildung ihrer Harmonie oder des richtigen Lokalfarben=, Licht= und Schattentones fordern, auf einander wirkend gegen einander zu ſetzen), ſo daß man Farbe durch Farbe nach Erforderniß durchſcheinen läßt, was Göthe mit Recht den höchſten techniſchen Vortheil in der Malerei nennt, wodurch die höchſte phyſiſche und artiſtiſche Forderung befriediget werde: ſo entſteht, mit Herrn v. Quandt zu reden, eine bewunderungswürdige Reinheit, Wahrheit, Einfachheit, Energie und Durchſichtigkeit der Lokalfarben; »das nothwendige Einſtimmige in der Schattirung [251])« und eine Pracht des Colorits, welche in Erſtaunen ſetzt.

Dieſe durchſichtige Farbenmiſchung oder ſichtbare, und dennoch faſt unmerkliche, Uebereinanderlegung der Farben iſt ins Beſondere auch das einzige unfehlbare Mittel zur Darſtellung des naturgemäßeſten Schattens in der Malerei: zur Bewirkung, daß die Gegenſtände auch ohne künſtliche Beleuchtung, ſich ſo vollkommen ſcheinbar gerundet aus der Bildfläche herausheben, und die Farben bei der Beſchattung ihren eigenthümlichen Lokalton ſo deutlich behalten, »daß der Beſchauer ſich einer gänzlichen Täuſchung hingeben kann, und es vergißt, daß er ein Gemälde vor ſich hat,« — welches zu bewirken, der größten Meiſter größte Kunſt war, wie der Herr Pfarrer Hoffmeiſter zu Kleinſchmalden in Nr. 150 des allgem. Anzeigers der Teutſchen, von 1834, ſagt, welcher daſelbſt erläutert hat, daß ſchon die undurchſichtig zuſammengemiſchten drei Urfarben von völliger Reinheit und Sättigung und in, der Qualität nach, gleichen Theilen, ein Schwarz geben, das — wie der Herr Profeſſor J. E. Hummel zu Berlin in ſeiner freien Perſpective, von 1824, bereits gelehrt, — nach Bedürfniß, auf der Palette den Localfarben beigemiſcht, einen weit richtigeren Schattenton hervorbringt, als Kohlenſchwarz; weil ſolches gemiſchte Schwarz, da es aus den drei Hauptfarben in gleichqualitativem Verhältniß zuſammengemiſcht ſei, zu jeder Farbe eine gleiche Neigung habe; keine Farbe ganz verſchlucke, ſondern noch immer die Grundfarbe durchſcheinen laſſe, auch zu zart, zu wenig materiell ſei, als daß ſie, wie das Schwarze aus Verkohlung, die lichten rothen, gelben oder blauen Farben ſchmutzig und trübe machen ſollte, vielmehr ihnen nur einen leichten Schattenton gebe, der ſich dem Bläulichen nähere und ſich nach Belieben verſtärken und verringern laſſe. Es iſt aber bekannt, daß jedes Schwarz, namentlich auch das feinſte aus den drei Urfarben, die Farben, mit welchen es undurchſichtig vermiſcht wird, zwar dunkler macht, ihnen jedoch damit zugleich ihre Reinheit und Klarheit benimmt, indem es dieſelben ſtets mehr oder weniger beſchmutzt; denn aus Gelb, Roth und Blau zuſammen, ſo gemiſcht, entſteht, nach Roux, eigentlich nur ein Schmutz, weil alle rein gemiſchten Farben und alle Abweichungen derſelben nur aus zweien der eigentlichen Farben entſtehen können, die geringſte Spur einer dritten aber das Lautere der Miſchung ſtört. Folglich kann das aus den drei Hauptfarben un-

251) C. L. v. Hagedorn.

durchſichtig gemiſchte Schwarz, obgleich es kein eigentliches Schwarz iſt, ſondern dieſem nur nahe kommt und von dem Bein= oder Kernſchwarz himmelweit verſchieden iſt, nicht als naturgemäßeſte Schattentinte gelten; es mangelt ihr an der nöthigen Reinheit, Klarheit und Durchſichtigkeit, welches Haupterforderniſſe eines natürlichen Schattens ſind, und die ſich nicht anders erreichen laſſen, als daß man nur zwei Farben undurchſichtig miſcht und die dritte durchſichtig darüber legt, oder eine Farbe unterlegt und die beiden andern durchſichtig hält. Wollte man, um ein helles Gelb richtig zu beſchatten, einem Theile der gelben Farbe irgend ein Schwarz beimiſchen oder dieſes in dieſelbe einmalen, ſo würde, nach einer ſehr richtigen Bemerkung des Herrn v. Quandt, niemals Dunkelgelb, ſondern immer nur ein ſchmutziges Gelbgrün daraus hervorgehen. Untermalt man aber das Gelb mit Violett (worin die zwei Farben Roth und Blau vereinigt ſind) und übermalt es laſirend mit dem reinen Gelb (der dritten Farbe), ſo daß die drei Farben durchſichtig mit einander ſich vereinigen, ſo hat man ſeinen Zweck erreicht. Daß ein gleiches Reſultat auch bei der Beſchattung des Rothen ſich ergiebt, wenn man die Schatten mit Grün (Gelb und Blau) untermalt und das Rothe durchſichtig überher zieht, davon hat uns das Beiſpiel von dem Malen des rothen Gewandes nach dem Göthe'ſchen Grundſatze der Farbenforderung bereits überzeugt. Einen eben ſo richtigen Schatten erhält auch das Blau, wenn mit einer Orangefarbe (Gelb und Roth) untermalt und das Blau als transparenter Ueberzug gebraucht wird. Nicht weniger richtig wird eine grüne durchſichtige Localfarbe durch ein untergelegtes paſſendes Roth beſchattet u. ſ. w.

Um bei landſchaftlichen und andern Darſtellungen das ſogenannte Zurückweichen oder Zurückdrängen der entfernter liegenden Gegenſtände, mittelſt Ausdrucks der dieſe letztern nach der verſchiedenen Entfernung mehr oder minder graubläulich erſcheinen laſſenden Luft, mächtig zu vermehren, ſowie das Dunkel der Morgen= und Abenddämmerung ꝛc. auszudrücken, dazu iſt das aus den drei Hauptfarben verfertigte Schwarz vortrefflich, wenn man es nur nicht in die Localfarben der Körper einmiſcht, ſondern es, mit vielem Harzfirniß (aus Copaivabalſam und Wachs) vermengt, ganz dünn zu durchſichtigen Ueberzügen anwendet, auf die Weiſe, daß man erſt die ganze Darſtellung nach der Luftperſpective malt, d. h. die Schatten und Farben im Vordergrunde möglichſt kräftig, und je weiter man in den Hintergrund gelangt, immer ſchwächer oder heller und bläulicher hält und alsdann, nach dem Trocknen eben ſo wie bei jenen Zitronen verfährt, nämlich dieſes ſehr verdünnte Schwarz gleichſam als verdichtete Luft, als grauliche Luftſchichten aufträgt, und zwar ſo, daß die entfernteſten Gegenſtände die meiſten Schichten und die näheren allmählig immer wenigere bekommen. Hierdurch werden der Mittel= und Hintergrund wirklich ganz mit dem ſo entzückenden lichten bläulichen Flor der Natur überzogen ſcheinen. Was dann durch die Ueberzüge etwa ein wenig zu undeutlich geworden iſt, das kann man mit den Lokalfarben, ſo, wie es der natürliche Ton erfordert, leicht wieder auffriſchen.

Wenn man eben dieſem Produkt der drei Farben, dieſem Schwarz, einen angemeſſenen Theil von dem, ſehr wenig deckenden Zinkweiß beimiſcht, ſo läßt ſich damit auch der Nebel, ebenfalls mittelſt dünner Ueberzüge, gar leicht und täuſchend ausdrücken.

Dergeſtalt kann man durch zarte Laſuren mit ſolchem Schwarz, unter Zuſetzung einer oder der andern Farbe, jenen, über die landſchaftliche Natur ausgegoſſenen und mit den verſchiedenen Jahres- und Tageszeiten im Tone der Beleuchtung und Färbung abwechſelnden, ſanften Schmelz und Duft, wodurch die Landſchaften ſo reizend ſind, mit einer Wahrheit, wie ſie dem Maler nur möglich iſt, in Gemälden nachbilden, und ich müßte ſehr irren, wenn Claude Lorrain (Gelée) ſich nicht einer gleichen naturgemäßen laſirenden Behandlung bedient hätte.

In den Fällen, wo die Natur am Himmel Gelb und Blau, oder Roth und Blau miſcht, ohne daß jene beiden Farben, wie bei Pigmenten der Fall iſt, Grün, und die andern beiden Violett geben, z. B. in den Uebergängen eines abendlichen Himmels von dem reinſten Gelb oder Orange in ein tiefes, leicht von Purpur überflogenes Blau, — kann man indeß, nach dem Vorſchlage des Hrn. Hoffmeiſter, das fragliche gemiſchte Schwarz auch in die Luftfarbe bei der Untermalung ſchon einmiſchen, welche man jedoch ſo hell halten wird, daß man noch mit einer dunklern Lufttinte überher laſiren kann.

Auch zur Miſchung von Lokalfarben für andere Gegenſtände kann man dieſes Schwarz, gleich wie gemeines, gebrauchen; aber bei der gewöhnlichen Schattengebung muß es dem durchſichtig gemiſchten wirklichen Dunkel weichen.

Da, nach Göthe, die Farben durchaus als Halblichter, als Halbſchatten anzuſehen ſind (weshalb ſie denn auch, wenn ſie vereinigt ihre ſpecifiſchen Eigenſchaften wechſelſeitig aufheben, ein Schattiges hervorbringen,) und die Farbenharmonie nur da anzutreffen iſt, wo Gelb, Roth und Blau im Gleichgewichte gegen einander ſtehen; eine ſolche gleichmäßige Zuſammenſtellung der drei Farben aber in den meiſten Fällen nicht durch gleichmäßige Austheilung oder Nebeneinanderſetzung anzubringen iſt, und auch ein ſolches Bild, eine Copie von einer ſolchen Naturſcene, worin z. B. blos Grün (Gelb und Blau) herrſcht und das Rothe ganz fehlt, wie im friſchen Laube einer Baumgruppe, dennoch vollkommen harmoniſch ſein kann und muß, dieſes alſo überhaupt auch von ſolchen Bildern verlangt wird, in denen an der Kleidung und in der Umgebung der Figuren nicht alle drei Farben einzeln neben einander in gleichem Verhältniſſe angebracht werden können: ſo kann die durchgängige Harmonie der Farben eines jeden, auch noch ſo einfarbig oder ſo vielfarbig zu colorirenden, Bildes lediglich nur durch richtige Beſchattung der Farben, d. h. durch Setzung dieſer letztern, die nichts weiter als Halblichter oder Halbſchatten ſind, in richtiges Helldunkel, mittelſt Uebereinanderlegung des Gelben, Rothen und Blauen in Klarheit, hervorgebracht werden, und zwar ſo, daß die herrſchen ſollende (Local-) Farbe über die von derſelben zur naturgemäßen Schattirung gefordert werdende Farbe her zuletzt, transpa-

28

rent, laſirend geführt wird und dadurch jener übrige, untergelegte, Theil des zur Harmonie der Schattentöne der Localfarbe erforderlichen Farbenvereins herauswärts mit dem vollendenden Tone der Uebermalung in klare Verbindung tritt.

Durch die Anwendung dieſes einzigen Grundſatzes wird die Erlangung eines allgemein-harmoniſchen naturgemäßen Colorits unglaublich erleichtert, ja ſie iſt ſogar das alleinige Mittel hierzu, über deſſen Richtigkeit ich mich auf die obigen, nähere Erläuterung gebenden, Beiſpiele von einem zu malenden rothen Gewande und von der Fleiſchmalerei berufe.

Es verſteht ſich übrigens von ſelbſt, daß man bei jedem einzelnen Gegenſtande ſolche Farben von den drei Hauptarten für einander wähle, die hinſichtlich der Schönheit und Dunkelheit am nächſten zu einander paſſen.

Wenn die drei Farben Gelb, Roth und Blau außerdem auch noch nebeneinander, von jeder der Qualität nach gleich viel, an Gewändern und andern Dingen angebracht werden können, ohne dem Ueblichen oder der Naturwahrheit entgegen zu handeln, ſo verdoppelt ſich nur die Farbenharmonie, d. h. es tritt alsdann die Harmonie halb zufällig auch von dieſer Seite hinzu. Indeß befriedigt auch ſchon jene gewöhnliche einfache Harmonie glücklicherweiſe den Farbenſinn [252]) vollkommen.

Bei fleißiger Uebung in dieſer Art der Farbengebung wird ſich gar bald der zauberhafte Schmelz durchſichtig vereinigter und täuſchender Farben zu lieblich gerundeten Figuren geſtalten, die ſich aus dem Felde des Gemäldes ſcheinbar handgreiflich hervorheben.

Für die Wahrheit und Wichtigkeit des Grundſatzes: — daß die allenthalbige Farbenharmonie in jedem zu malenden Bilde nur aus der richtigen und klaren eignen Beſchattung der Farben ſelbſt, aus der Uebereinanderführung der dreierlei Farben in Durchſichtigkeit und gleichmäßiger allmähliger Abſtufung derſelben aus dem Hauptſchatten bis in den Mittel- oder reinen Localton, und durch faſt ganz unmerkliche Brechung der Lichttöne damit, alles dieſes unter Veränderung der Töne nach den (auf der Schattenſeite heller als den Hauptſchatten zu untermalenden) farbigen und farbloſen Widerſcheinen [253]) und nach dem, eben-

---

252) »Farbenſinn, Talent zur Malerei. Sinn für Colorit oder Harmonie in den Farben. Das Organ dieſes Talents befindet ſich an dem Stirntheile, welcher unmittelbar über dem mittleren Theile des Auges liegt. Es ſpringt alsdann gewöhnlich der äußere Theil der Augenlieder ſehr hervor.« (Gall's Schädellehre.)

253) Die, den gewöhnlichen Ton ändernden, farbigen Widerſcheine, deren Helligkeit gemeiniglich zwar ſchon beim Untermalen zu berückſichtigen iſt, aber auch nach der, ſie färbenden, Laſirung nöthigen Falls noch verſtärkt werden kann, ſind weiter nichts als farbige Schatten, da die Farben überhaupt halbſchattiger Natur ſind.

Farbloſe Widerſcheine, wie z. B. die von der, von dem gemeinen Tageslichte erleuchteten Luft herkommenden, erhellen nur den Schatten, wodurch dieſer rückwärts verſchwindet und die Täuſchung bewirkt wird, als wenn der Körper wirklich, mit Luft und Licht umgeben, frei da ſtände.

falls blos beſchattenden, Lufttone, entſpringt, — zeugt folgendes, von C. L. v. Hagedorn angeführte, ſchöne Beiſpiel, wobei dieſer gelehrte Kunſtrichter wegen der, — mit den reizenden Wirkungen des directen und widerſcheinenden Lichts verbundenen, — natürlichen, durchſichtigen klaren, helldunkeln harmoniſchen Beſchattung der Gegenſtände eines Bildes ſogar die Schönheiten der Localfarben beinahe ganz vergeſſen hätte. Ich meine deſſen, das Gemälde von der Caliſtro des van der Werf betreffende und ſo lautende Beſchreibung: »Wie reizend iſt nicht, durch Schatten, und Widerſchein, und eine überall verbreitete Klarheit, die ganze Scene! Man glaubt hier, alles zu fühlen, was man wirklich fühlen würde, wenn man an einem heißen Sommertage in dieſe erquickende Wohnungen des Schattens verſetzt wäre. Man athmet Erfriſchung ein und willig hingeriſſen, verliert ſich das Auge in den Büſchen am Ufer, oder vertieft ſich mit ihnen in dem Spiegel des Waſſers.«

Das Naturgeſetz, wonach die allgemeine Farbenharmonie in richtiger Beſchattung oder durchſichtiger Vereinigung der drei Farben, gleichqualitativ, verbunden mit den, in Harmonie zu ſetzenden oder zu beſchattenden, Localfarben, beſteht, ruht auf den Eigenſchaften des ſinnlich wahrnehmbaren Lichts, welches, nach Herrn Field, nicht eine einfache Subſtanz, ſondern eine Wirkung des Zuſammentreffens zweier Elementarkräfte iſt, deren eines das thätige Prinzip des Lichts, das andere leidend oder gegenwirkend und als das Prinzip des Schattens oder der Dunkelheit zu betrachten iſt; die Farben (colores) aber ſind, nach Göthe, Wirkungen oder Thaten des Lichts, Thaten und Leiden, alſo auch halblicht oder halbhell, halbſchattig oder halbdunkel, wie das Licht ſelbſt, das, wie geſagt, zum Theil thätig oder rein und zum Theil leidend oder dunkel iſt; und wie zum Ganzen des Lichtes die Zuſammenwirkung jener beiden Elementarkräfte, des thätigen und des leidenden Prinzips, gehört, ſo beſteht auch die Harmonie oder der melodiſche Zuſammenklang der Farben überhaupt, folglich auch der Farben (pigmente) eines Gemäldes ins Beſondere, lediglich in dem beſtändigen gleichtheiligen Zuſammentreffen von Gelb, Roth und Blau, Theils als thätige, oder als laſirend halb transparent zuletzt aufgetragene, Farbe (Localfarbe) und Theils als gegenwirkende, leidende, oder, als halb hervorſcheinende, untergelegte, geforderte Farbe. Die Farbeſtoffe (pigmente) ſind in der Malerei die Stellvertreter der körperloſen Lichtfarben (colores); ungeachtet dieſer Verſchiedenheit werden auch erſtere gewöhnlich kürzhin Farben genannt.

Auch Hr. Field ſchreibt, mit Göthe'n übereinſtimmend, die Farbe und was man in der Malerei Durchſichtigkeit nennt, vorzüglich dem Schatten zu und ſtellt den Grundſatz

---

Die farbloſen Widerſcheine ſind bei der Unter- und Uebermalung nur heller zu halten, als der Hauptſchatten iſt.

»Der Ton der Reflexe (Widerſcheine) hängt von den Localfarben ab, welche das Licht zurückwerfen, und können daher wärmer oder kälter, nur niemals heller als das directe Licht ſein.

v. Quandt.

auf, welchen Derjenige, der ein guter Coloriſt werden wolle, nie aus den Augen verlieren dürfe: daß die Farbe des Schattens immer durchſichtig, und nur die außerordentlich hellen Gegenſtände undurchſichtig ſeien. Dabei gedenkt er des Irrthums ſolcher Maler, welche die Farbe als lediglich dem Lichte (und nicht auch dem Schatten) angehörig betrachtet, und daher, indem ſie Schatten nur als Finſterniß oder bloße Abweſenheit des Lichts, als Schwärze angeſehen, zur Veränderung des Schattentones immer dieſelbe Tinte angewandt hätten, während die Schatten in der That durch die Farbe (nicht durch das farbloſe Schwarz), und namentlich ſtets durch die der Lichter, durch die ſie entſtänden, auf eine unendlich manchfaltige Weiſe verändert würden. Dieſes, die nöthige Durchſichtighaltung und Färbung aller Schatten und die Transparenz der Localfarben aller nicht außerordentlich hellen Gegenſtände, ſo wie die Veränderung des Schattentones nach jeder andern Licht- oder erleuchteten Localfarbe läßt ſich nun zuſammen unfehlbar durch einfache laſirende Localfarben-Ueberzüge über, nach der Verſchiedenheit der weſentlichen Farben der Körper jedes Mal mit einem eben ſo verſchiedenen Farbengegenſatze verfertigte, hellere Unterlagen leicht ins Werk ſetzen.

Das Dunkel aus der durchſichtigen Miſchung der drei Urfarben in höchſter Sättigung iſt zwar wegen ſeiner unermeßlichen Tiefe ganz farblos; aber durch den Mitgebrauch des Stellvertreters des Lichts in der Malerei, des Weißen, beim Untermalen läßt ſich auch jede geringere Dunkelheit damit angeben, beſonders wenn man die Localfarbe zur Bewirkung ihrer eignen Dunkelheit im Schatten mit anwendet, wie wir thun.

Uebrigens iſt die durch die durchſichtige Miſchung oder Ueberziehung von Deckfarben mit Laſurfarben erreichbare höchſte Sättigung ein unſchätzbares Mittel der Harzmalerei, um nicht allein das tiefſte Dunkel einer Höhle oder dergl., ſondern auch ſolche Gegenſtände natürlich zu malen, deren Farbe ſo kräftig, ſo geſättigt iſt, wie ſie ſich in einfachen Pigmenten nie findet. —

Von Tizian, der, wie die Alten, die ewigen Geſetze der natürlichſten Farbengebung ſtreng befolgte, urtheilt Mengs: »In der Wiſſenſchaft und Vollkommenheit des Colorits iſt ihm gewiß Keiner (unter den Neuern) gleich gekommen; in dieſem Theile der Kunſt ſind ſeine Malereien ſo vortrefflich, daß man ſeine Kunſtgriffe nicht einmal erkennen kann, weil man durchaus bloße Wahrheit zu ſehen glaubt.« So viel vermögen die durchſichtig regelmäßig gemiſchten Tinten. »Es hatte Tizian vorzüglich eine große Leichtigkeit, den Pinſel zu führen, ohne jedoch ins Nachläßige zu fallen.« Dieſe Leichtigkeit beruht auf den einfachen, in wenigen Augenblicken mit großen kühnen Pinſelſtrichen (womit er bekanntlich übermalte,) zu gebenden, laſirenden Ueberzügen über, mit größerer Mühe, »nach den beſten Grundſätzen der Kunſt«, untermalten Tinten; alſo verbarg er, der Forderung echter Kunſt entſprechend, das Mühevollſte und Künſtlichſte unter einem, ſeine Arbeit als ein durchgängig natürlich Leichtes und Einfaches erſcheinen laſſenden und doch zugleich zur feinſten Vollen-

dung gereichenden, dünnen Farbenſchleier. Dieſe nur halbdurchſichtige Laſur=Decke veranlaßte ihn dazu, daß er, — wie, nach d'Argensville, ein italieniſcher Schriftſteller bemerkt, — um ſeine Kunſt in Nachahmung der Wirkungen der Natur zu zeigen, allemal die hellen Partieen etwas ſtärker mit Weiß höhete, als es die Eigenſchaft des zu gebenden Lichts erforderte; denn hellere Lichter als er in der Wirklichkeit ſah, durfte er, um richtig nachzuahmen, gewöhnlich nicht etwa nach der Laſirung oder Vollendung des Colorits aufſetzen, wenn er von der Natur nicht abweichen wollte; — aber indem er, der dieſer letztern ſtets genau folgte, ſich vorbehielt, die hellern Lichttinten der Untermalung ſpäter durch die Laſurtinten der Uebermalung, welche durch jene nur hinlänglich kräftig erleuchtet werden ſollten, bis zu dem natürlichen Grade von Helligkeit wieder zu mäßigen, ſo konnte er nicht zweckmäßiger verfahren, als er gethan. Ja, nicht blos etwas, ſondern ſogar noch einmal ſo hell, als die nachzuahmenden Lichtſtellen waren, mußte er die ſeinigen untermalen, weil die halbdurchſichtige Laſurtinte dieſen die Helligkeit um die Hälfte wieder benahm. So konnten ſelbſt die lichteſten Partieen, bei all' ihrer Helle, nach der, hauptſächlich den Localton gebenden, ſowie die Licht= und Schattentöne vollendenden, Uebermalung nicht grell, ſondern nur ſehr ſanft und warm werden. Meng's weiteres Urtheil anbelangend: »Die Wirkung und die Stärke des Helldunkeln beſtänd auf ſeinen Malereien nicht in einer Dunkelheit des Schattens und Helle des Lichts, ſondern in der geſchickten Anordnung der eigentlichen Lokalfarben,« ſo muß man wiſſen, daß dieſes ſchönſte und wirkungsvollſte farbige Helldunkel aus der Beſchattung der — zuletzt aufgetragenen und ſchon deßhalb durchgängig (im Schatten nur weniger) ſichtbar bleibenden — halbdurchſichtigen Lokalfarbe jedes einzelnen Gegenſtandes, durch die, zur Vervollſtändigung der Harmonie derſelben erfordert werdende, degradirend untergelegte, Tinte erweckt iſt; denn ſo mußte nothwendig mit jeder Lokalfarbe zugleich auch das (bei ihrem Auftrage, durch ihre Vereinigung mit der Unterlage, erſt vollſtändig entſtehende) Hell=Dunkel wechſeln, im Ganzen aber dennoch die Schatten der verſchiedenen Lokalfarben des Bildes in einer allgemeinen, vollſtändigen Harmonie ſich präſentiren, weil der Schatten überall mit den harmonirenden drei Farben gemalt worden, und es ganz einerlei, oder blos zufällig war, welche Lokalfarbe man, dieſe zuletzt mit einer Laſur gebend, damit zugleich verband, oder an ihm Theil nehmen ließ, wenn man nur auch die Untermalung ſchon danach eingerichtet hatte, wodurch jeder Schatten den Ton erhielt, der mit der Lokalfarbe übereinſtimmte.

Auch Correggio, der, wie Apelles, ſeinen muſterhaft vollkommenen Werken die höchſte Grazie zu geben wußte, konnte nur durch eben ſolche anmuthige durchſichtige Lokalfarben=Beſchattung nach jenem Hauptgrundſatze der allgemeinen Farbenharmonie ſein entzückendes Helldunkel mit dem reizenden tizianiſchen Colorit, als aus dieſem entſpringend, vereinigen und, unter Beihülfe der Widerſcheine, den Dingen eine täuſchende Erhobenheit geben. »Die Kenntniß des Helldunkeln — ſchreibt Mengs — belehrte ihn, daß dicke und undurchſich=

tige Farben keinen natürlichen Schatten andeuten können. Er ſtrebte alſo nach durchſichtigen Farben und einer Art zu laſiren, die das Dunkle wahrhaftig dunkelſcheinend macht.« Dieſe wirkliche Verdunkelung ſeiner Lokalfarben kann, eben ihrer wahren Dunkelheit halber, keine andere ſein, als die aus der harmoniſchen durchſichtigen Miſchung der drei, zu dieſem Behuf einander ſich fordernden, Farben zu erlangende, weil blos eine oder zwei hiervon keine ſolche entſchiedene Dunkelheit geben. Durch Hervorrufung dieſes Dunkels zur hellern und dunklern Schattirung auf mehrbeſagte Weiſe erhielt er, wie Tizian, das zum Ausdrucke der Körper gehörige Helldunkel. Ganz verſchieden hiervon und doch damit eng verknüpft iſt das allgemeine Helldunkel, wodurch ein Gemälde in Haltung geſetzt, d. h. jeder Theil deſſelben, durch perſpektiviſche Zeichnung und durch Abſtufung des Lichts und der Farben nach der Luftperſpektive, in derjenigen ſcheinbaren Nähe oder Ferne gehalten wird, worin man ihn in der Natur ſieht oder wahrſcheinlich ſehen würde. Sind demnach erſt alle Theile zu dem allgemeinen Effekt, welchen man hervorbringen will, den Geſetzen der Linien-Perſpektive gemäß, gezeichnet, dann kann jeder Körper ganz auf die oben bezeichnete Weiſe colorirt und beſchattet oder in das ſpezielle Helldunkel geſetzt werden, nur iſt hierbei zu beobachten, daß man Lokalfarbe, Licht und Schatten luftperſpektiviſch, nach der größern oder geringern Entfernung der Gegenſtände von unſerm Auge, ſowie nach der verſchiedenen Dichtigkeit der atmoſphäriſchen Luft und nach den ſtärkern oder ſchwächern Widerſcheinen abſtufe, dergeſtalt, daß das, was zuvorderſt ſteht, das meiſte, hellſte Licht, die kräftigſte, reinſte Lokalfarbe und den, nach der Stärke des Lichts ſich richtenden, ſtärkſten Schatten erhält, und das weiter Zurückſtehende, in allen drei Stücken nach den Graden der Entfernung immer ſchwächer und verſchwimmender, dabei aber doch nach der größern oder geringern Reinheit der Luft mehr oder weniger deutlich gemalt wird, auch daß man, damit aus dieſer Verſchwimmung in nicht bedeutender Entfernung noch keine gänzliche Formenverwirrung entſtehe, vielmehr die Geſtalten immer noch rund und nicht zu farblos oder zu finſter erſcheinen, oder damit man auch in dieſer helldunkeln Schattenmaſſe die Gegenſtände noch wohl unterſcheiden könne, die herauswärts erhellenden, Widerſcheine gehörig einſpielen laſſe; — die, das allgemeine Helldunkel vollſtändig machende, Lufttinte ſelbſt wird erſt alsdann, wann die Körper ſchon nach den Regeln der Luftperſpektive fertig ausgearbeitet ſind, dünn laſirend, auf die bereits angegebene Art[254]), aufgetragen. In dieſem allgemeinen Helldunkel, welches Tizian nach dem ſchönen Vorbilde einer Traube mit vielen Beeren einzurichten ſuchte, hat Correggio die größte Meiſterſchaft bewieſen. Mit gründlicher Einſicht brachte Letzterer, um die Armuth der Palette an Lichtſtoff geſchickt zu verbergen, das hellſte Licht nur ſehr ſparſam an, wodurch er daſſelbe außerordentlich erhöhte und zu-

254) S. vorn die Beſchreibung, wie man z. B. Zitronen, welche hintereinander liegen, durch Auftragung von Luftſchichten hervorheben und zurückdrängen kann.

gleich dem Auge ungemein ſchmeichelte, das lieber auf großen helldunkeln, durch Widerſcheine gelichteten Maſſen, ſich ſammelnd und das Licht ſuchend, ausruht, als von zu vielem, über das ganze Gemälde ausgeſtreuten, Lichte ſich entbinden und blenden läßt. »Er ſtellte daher ſeine Gegenſtände ſo auf, daß nur ein kleiner Theil derſelben beleuchtet ward, dergeſtalt, daß nur die Hälfte ſeiner Figuren im Licht und die andere Hälfte im Schatten ſtand. Weil aber der Menſch überhaupt kein Freund der Finſterniß iſt, ſo fühlte er, daß die Widerſcheine zur Annehmlichkeit eines Werks ſehr Vieles beitragen. Dieſes brachte ihn auf den Gedanken, vermittelſt der Widerſcheine die Schatten zu unterbrechen, ſo daß er, mit wenigen Lichtern und vielen Reflexen, (angenehme Ruhe und ſanfte Bewegung ausdrückende) große Maſſen und wenige kleine Theile erhielt, und es gelang ihm dadurch, daß die Gegenſtände ſich von einander abſonderten, ohne etwas Hartes an ſich zu haben, und dies iſt es, was ſeine Werke angenehm macht. (Mengs.)« —

Daß man gleich mit dem erſten Farbenauftrage die Untermalung vollende, iſt nicht immer möglich und auch nicht nöthig; man muß vielmehr überall, wo es erforderlich iſt, durch wiederholte Uebergehung der trockenen Farben mit (der Untermalung zukommenden) friſchen Tinten nach und nach verbeſſern, die Lichter mehr erhöhen, die Schatten mehr verſtärken, die Formen feiner und kräftiger ausbilden, die Umriſſe verſchwindender machen u. ſ. w., überhaupt ſo lange an derſelben arbeiten, bis ſie, die Untermalung, ihren angedeuteten wichtigen Zweck zu erfüllen verſpricht. Die Harz= (Balſam=Wachs=) Farben eignen ſich auch hierzu ganz ungemein gut, weil ſie ſehr bald trocknen, ohne einzuſchrumpfen, und jede neue Farbenlage mit der vorhergehenden ſich ſo leicht und innig verbindet, als wenn die untere noch friſch wäre; dabei bleibt jede Tinte rein oder ändert den ihr beim Auftragen gegebenen Ton nicht, und wir haben alſo die Freiheit, ſo viel Lagen zu geben, als uns gutdünkt. Um das Oel zum Anfeuchten eines zu übermalenden Oelbildes zu entbehren, ſchlägt Herr Fernbach denſelben Balſam (von dem Copaivabaume), aus welchem unſer Farbenauftragefirniß größtentheils beſteht, vor, weil ſich derſelbe, bis auf einen unbedeutenden, für Gemälde und Farben unſchädlichen Harzantheil verflüchtige. Eben ſo unſchädlich iſt auch das klare wenige Wachs, welches mit dem flüßigen Harze unſern Firniß bildet. Man thut wohl, wenn man mit nicht zu dicken Farben untermalt, damit man ſie egaler ausbreiten und feiner verſchmelzen könne. Bei dem wiederholten dünnern Auftrage bleibt ein noch Ungeübter eher Herr ſeiner Arbeit; er läuft dann nicht ſo leicht Gefahr, die Schatten zu ſehr zu impaſtiren oder Unegalitäten in denſelben zu veranlaßen, die auch nach der Uebermalung noch ſichtbar bleiben, ja noch mehr hervortreten und durch falſche Lichtſpiegelungen den ſchönen Effekt des Uebrigen ſtören würden; und indem er dagegen die Lichter allmählig verſtärkt und die deshalbigen neuen helleren Tinten immer weiter und weiter vom Hauptſchatten entfernt anbringt und nach den Seiten hin bis ins Unmerkliche vertreibt, ſo wird er, unter genauer Beobachtung des nachzubildenden Gegenſtandes und jener allgemei=

nen Grundſätze der Farbengebung, wozu dann auch die richtige laſirende Uebermalung gehört, endlich dahin gelangen, die Rundung der Figuren aufs Höchſte zu treiben und die ſchönen Formen zugleich mit dem ſchönſten Colorit und Helldunkel zu verſehen. Uebrigens kömmt es nicht ſo genau darauf an, wie man die Farben (undurchſichtig und durchſichtig) aufträgt, vielmehr kann in dieſer Hinſicht Jeder ſeine eigne Manier haben und dieſelbe auch, nach erlangter Erfahrung, durch immer beſſere erſetzen; aber die durchſichtige harmoniſche Miſchung der Farben ſelbſt, die Richtigkeit der, aus der Untermalung und laſirenden Uebermalung zu erweckenden, Töne, die zum wahren Formenausdruck und zur natürlichen Färbung und Beleuchtung gehören, iſt gewiſſen beſtimmten Geſetzen unterworfen, die man genau zu ſtudiren und zu befolgen hat, wenn man nicht fehl gehen will. —

Durch eine ſolche lichte, im Schatten zugleich leichte, Untermalung und transparente dunklere Uebermalung, Beide nach jenen Grundſätzen ausgeführt, werden in einem Bilde Licht, Farben und Schatten geiſtig klar, jugendlich heiter und rein und kräftig auf das Innigſte zur Naturwahrheit mit einander verwoben, und wir an die Worte Hagedorns erinnert: »Ich bin bereit, einen forſchenden Blick auf das reizende Schauſpiel der Natur (und des naturgetreuen Bildes) zu werfen. Welcher Reichthum des Lichts und der manchfaltigen Farben, und wie willkommen iſt uns der Schatten mit ſeiner Klarheit! Nöthig für die Ruhe des Auges, ergötzend durch den Zufluß des zurückprallenden Lichts (im Bilde das Uebermalte durchdringend, mit dem hell Untermalten ſich vereinigend, und von da wieder zurückſtrahlend)! Nun können wir einzelnen Gegenſtänden Licht und Schatten, aber auch ihre eigenthümliche (Farbe) Helle und Dunkelheit abſehen. Wie mäßigen ſich dieſe wechſelsweiſe für das einſtimmige Ganze! Je beſſer nun der Künſtler in dieſer Hinſicht täuſcht, je mehr rühmen wir von ihm, daß er die Farbengebung bis zur Zauberkraft erhöhet habe: und die Tiziane werden in dem Tempel des Geſchmacks den Raphaelen zugeſellet.« —

In jene Rezenſion über Hrn. Bouviers Anleitung zur Oelmalerei (in welcher letztern zum gewöhnlichen Gebrauch gebleichtes Mohnöl, und mit Silberglätte, Mennige, Umbra und Marienglas abgekochtes Leinöl, ein geſchwinder trocknendes, aber braunes ſ. g. Trockenöl, vorgeſchrieben ſind) hat Herr von Quandt auch die Bemerkung aufgenommen, daß die ſo ausgezeichnet nützliche Methode der laſirenden Ausführung der Gemälde, die Zueignung dieſes höchſten Vortheils in der Malerei, neuern Künſtlern bisher nie in dem Grade habe gelingen wollen, wie den alten Meiſtern, die wahrſcheinlich ein leichter trocknendes, durchſichtigeres und reineres (und ich darf hinzuſetzen: auch weit dauerhafteres) Bindemittel oder Farbenträger gekannt hätten. Möchte es uns doch nun gelungen ſein, dieſem ſo dringenden Bedürfniſſe, durch die geſchehene Beſchreibung eines gleichgeeigenſchafteten, harzigen Farbebindemittels, welches zur praktiſchen Anwendung der Götheſchen Farbentheorie, in deren Sinne ſchon die Alten und unter den Mittelalterlichen Tizian, Correggio u. A. ge-

arbeitet, wirklich unentbehrlich iſt, gründlich abgeholfen zu haben. — So viel iſt gewiß, daß das, was Hr. Hoffmeiſter noch im Jahre 1834 von der Oelmalerei geſagt hat, — nämlich: »daß ſich mit dieſer vorzüglichſten Art in den meiſten Fällen die Natur am treueſten nachahmen laſſe, indem ihre Farben die größte Friſche hätten und das meiſte Leben athmeten, man auch in ihr die größte Zartheit erreichen könne und die höchſte Kraft« — nun auch, und zwar in einem noch höheren Grade, von der Harzmalerei gilt, bei welcher das Farbenbindemittel aus Copaivabalſam und Wachs auf die beſchriebene Weiſe bereitet iſt. Ja, nur ein ſolches, genügend flüſſiges, ganz geſchmeidiges und ſehr bald trocknendes, die Farben ſogar bei hundert und mehrmaligen Aufträgen nicht trübendes und nicht verſchrumpfen laſſendes, auch mit denſelben Jahrtauſende lang dauerndes Harzbindemittel kann den von dem Hrn. v. Rumohr, dieſem vielerfahrnen Kunſtkenner, vermiſſeten alten Farbenträger völlig erſetzen; das Demſelben ſehr genau bekannte Oel, ſelbſt das aufs Beſte zubereitete, vermag hingegen dieſen Erſatz ein für alle Male nicht zu gewähren. Denn nach der Erfahrung von Jahrtauſenden, die vorübergegangen ſind an jenen ägyptiſchen und römiſchen Malereien, in denen bei chemiſchen Unterſuchungen ein balſamiſches Harz, mit etwas Wachs vermiſcht, gefunden worden, widerſteht ein ſolches Miſchmittel ſicher der Luft. Das Oel aber, folglich auch ein jedes damit gemaltes Bild, unterliegt der Zerſtörung durch die Luft nach wenigen Jahrhunderten, wenn es lange dauert. Herr Franz X. Fernbach in ſeiner »zeitgemäßen Schrift für Künſtler und Kunſtfreunde über Kenntniß und Behandlung der Oel-Farben, München, 1834,« urtheilt, kurz zuſammen begriffen, wahrheitgemäß hierüber alſo: Es ſei ſehr zu wünſchen, daß man ohne Oel ſo ſchöne Gemälde ausführen könne, die man, bei dem dermaligen Stande der Kunſt, nur mit Oel zu malen vermöchte, da das Oel allein an der ſo baldigen Veränderung der Oelgemälde die Schuld habe und um ſo mehr nachtheilig auf die Haltbarkeit der Farben wirke, wenn auf fetten, reinen Oelfarbengrund gemalt und mit ſehr verdünnten oder viel Oel enthaltenden Farben, wohl gar wiederholt, übermalt würde, wodurch auf die Gemälde immer mehr Schichten von Oel kämen, das doch aus obiger Urſache ſo viel als möglich dabei vermieden werden ſollte, welche Meidung aber unmöglich iſt, wenn man mit Oel ein Bild oftmals laſirend 2c. übermalen ſoll, ohne überſchüſſiges Oel zu verſammeln, welches, zumal wenn es dick oder ranzig ſei, Oelſäure bilde, und die ſei es, welche auf die Farben chemiſch zerſetzend einwirke. Bekanntlich löſe ſich dieſe Säure, wie ihre Salze, leicht in Weingeiſt auf, und daher auch die günſtige Wirkung des Weingeiſtes beim Reinigen der Oelgemälde. Wegen der Schädlichkeit des Oels bedient er ſich ſchon ſeit vielen Jahren zum Anfeuchten der zu übermalenden trockenen Oelfarben eines Harzfirnißes (aus Gummie Sandarak und Maſtix, in Alkohol — d. i. in von geſchmolzenem ſalzſauren Kalke abgezogenem Weingeiſt — aufgelöſt und mit einigen Tropfen Copaivabalſam vermiſcht,) um wenigſtens zu ſolchem Behufe das Oel nicht nöthig zu haben. Zu dergleichen Verbeſſerun-

gen in der Malerei, die ſo deutlich für den Vorzug der Harzmalerei ſprechen und wozu auch Grundirungen der Leinwand und Holztafeln ohne Oel, ſowie beſſere Zubereitungen der Farben gehören, hat dieſen hochachtungswerthen Künſtler, nach ſeinem Vorworte, beſonders ein zweijähriger Unterricht in der Chemie und Phyſik, den er an der Univerſität zu Landshut genoſſen, in den Stand geſetzt. Um ſo eher darf man den Worten dieſes erfahrnen und gewiſſenhaften Mannes, der Maler und Chemiker zugleich iſt, und darum bei ſeiner Unbefangenheit ſo gründlich urtheilen konnte, trauen, wenn er, in Uebereinſtimmung mit Andern, auch noch das bemerkt: Unter diejenigen Körper, die den Sauerſtoff der atmoſphäriſchen Luft (welcher in der Natur eine mächtige Rolle ſpiele, den fünften Theil der Luft ausmache, ohne welchen kein Thier und keine Pflanze leben und kein Körper brennen könne,) an ſich zögen und damit ſich verbänden, gehöreten vor allen die fetten Oele, die dadurch zerſetzt würden, und womit auch die Farben, denen ſie als Bindemittel dienten, bedeutende Veränderungen, Zerſtörung erlitten. Eine genügende Erläuterung dieſer ſchädlichen Einwirkung des Oels auf die Farben und Gemälde enthalten folgende, vor einigen Jahren durch das Tübinger Kunſtblatt veröffentlichte, Bemerkungen aus Fiorillo's Nachlaß:

»Das Oel beſteht aus Waſſerſtoff, Kohlenſtoff und Sauerſtoff, und ſeine natürliche Tendenz, mit dem Sauerſtoff der Atmoſphäre ſich zu verbinden und das Licht zu abſorbiren, bewirkt, daß es eine langſame Verbrennung erleidet, die von der eigentlichen Wirkung des Feuers nur durch die Länge der Zeit, die ſie erfordert, verſchieden iſt. Das erſte Reſultat dieſes Abſorbirens iſt ein mehr oder weniger ſchwarzes Harz; nach und nach verliert es ſeinen Waſſerſtoff, der eine neue Verbindung bildet, und zuletzt ſeinen Sauerſtoff, der ſich mit der Kohle vereiniget. Dieſe ſehr feine Kohlenlage iſt Dasjenige, was mit der Zeit die ſchönſten Oelmalereien verdunkelt. Der zweite Grad der Verbrennung iſt die Kohle ſelbſt, welche den ununterbrochenen Einwirkungen der Luft und des Lichts ausgeſetzt, den Sauerſtoff der Atmoſphäre an ſich zieht, Kohlenſäure bildet und zuletzt verſchwindend, dem Gemälde ein ſtaubichtes Anſehen hinterläßt, das heißt, ſie mit einem leicht zerreibbaren Staube bedeckt; ein Phänomen, das wir täglich an den noch ſo gut verwahrten Gemälden wahrnehmen. Die Metalloxyde, welche man als Farben anwendet, werden mit der Zeit, oder während des Zeitraums der Verbrennung, von dem eben geredet worden, durch das Oel eines Theiles ihres Sauerſtoffes beraubt, und die Subſtanz nimmt ihre natürliche Farbe und ihren alten metalliſchen Charakter wieder an. Vorzüglich aber werden die Blei- und Eiſenoxyde durch den einfachen Zutritt des Lichts wieder desoxydirt, und nehmen verſchiedene ſchwärzliche Tinten an. Aus dieſen Prinzipien, deren Richtigkeit nicht beſtritten werden kann, geht hervor, daß wir von einem Ueberzug von Oel über ein Gemälde (folglich auch von dem Malen mit Oel ſelbſt) nur einen leicht vorübergehenden und täuſchenden Effekt hoffen können. Die Harmonie des Tons, den der Künſtler im Augenblicke der Erſchaffung ſeines Werkes beabſichtigte, verſchwindet nach und nach; die Tinten verdunkeln,

oder um ſich richtiger auszudrücken, verbrennen in gleichem Verhältniß mit ihrem Alter. Noch ſchlimmer iſt es, wenn man zu fetten Firniſſen ſeine Zuflucht nehmen will. Dieſe werden zwar die Metallfarben neu beleben, allein dieſe Wirkung, verbunden mit der fortſchreitenden Verbrennung des Oels, giebt den Gemälden einen ſchwärzlichen Ton, und beſchleunigt den Untergang des Kunſtwerks.«

Vielfältige Erfahrungen beſtätigen das hier über den zerſtörenden Einfluß der Luft auf die Oelfarben Geſagte. »An alten (Oel=) Bildern, die auf Leinwand gemalt waren, habe ich bemerkt, ſagt Ph. Hackert, daß nicht allein der Vitriol[255]), der ſich öfters in den Farben befand, die Bilder ſchwarz gemacht, ſondern auch, daß die Luft, die das Oel ziemlich aus den Farben herausgezogen hatte, ſo daß ſie durch die Leinwand durchſtreichen konnte, daß die Luft, ſag' ich, die (Oel=) Farben ſchwarz gemacht hatte.« »In frühern Zeiten — ſpricht Herr Profeſſor Dr. Prange — und ehe der Maſtixfirniß allgemein bekannt wurde, ſind viele Gemälde durch einen Ueberzug von Oel verdorben worden. Nicht genug, daß man reines Oel dazu nahm, brauchte man ſogar Leinölfirniß, der ein Abſud mit Bleikalk iſt, womit man die koſtbarſten Gemälde, ſowohl in Italien als Deutſchland, verſchwenderiſch überzogen hat.« »Verhärten ſich Saamenöl oder Oelfirniß auf Gemälden, ſo entſtehen — wie ferner Herr Dr. Lucanus verſichert — daraus braune, undurchſichtige, hornartige, oft auch zuſammengeſchrumpfte Decken.« »Viele (Oel=) Bilder (auf Leinwand) hat man, in dem fälſchlichen Glauben, ihnen dadurch neuen Saft zu geben, auf der Rückſeite mit Oel beſtrichen, durch das durchgedrungene Oel aber (denn die Oele durchdringen leicht die mit ihnen in Berührung kommenden Körper und benetzen ſie ſtark, ohne ſie zu erweichen) ſind dieſe Gemälde auf mehr als eine Weiſe verwüſtet worden.« (Göthe.) Die Frage: »Warum viele Oelgemälde verdunkelt ſind und Riſſe bekommen haben?« beantwortet Hr. Prof. Dr. Roux alſo: Wenn man bei der Untermalung eines Oelbildes die Farben mit zu vielem fetten Oele aufträgt, was mehrere Maler deshalb thun, weil die Pigmente ſo mit dem Pinſel leichter zu handhaben und in einander zu vertreiben ſind, ſo ſondert ſich das überflüſſige Oel von den Farben, tritt auf die Oberfläche des Gemäldes und bildet daſelbſt eine, die Untermalung verdunkelnde Haut. Die Farben, welche im Oele gleich vertheilt waren, gehen zuſammen und erhalten andere Wirkung. Viele Künſtler, wenn ſie dieſe Haut getrocknet finden, halten die ganze Untermalung für getrocknet und malen friſch darüber, wodurch die noch nicht ausgetrocknete Unterlage bedeckt und der Luft entzogen wird. Da nun bei dieſem doppelten Malen auch zwei Lagen von Farben über einander kommen, wobei keine Verbindung Statt findet, ſo muß die obere Lage, oder die dünnere Uebermalung, welche der Luft ausgeſetzt iſt und darum am früheſten trocknet, auch zuerſt Riſſe bekommen, weil die getrocknete härtere, über der

255) Weißer Vitriol wurde oft gebraucht, um das Oel trocknender zu machen.

Untermalung entſtandene Oelhaut, nicht genug nachgiebt. Viele Maler brauchen beim Uebermalen das ſchneller trocknende, unter ihnen ſo beliebte, mit Silberglötte abgekochte Trockenöl, oder die bekannte, mit Bleizucker verſetzte Retouſchirbutter; und die Beimiſchung von Blei-Oxyd befördert, der Erfahrung gemäß, die Bildung von Riſſen; ein Umſtand, der ſich wohl theils aus dem dadurch hervorgebrachten ſchnellen Trocknen, theils auch vielleicht daraus erklären läßt, daß das eingetrocknete Leinöl, wenn es Blei-Oxyd enthält, weniger Zähigkeit beſitzt, als ohne dieſes. Im Verlauf von Jahren trocknet die Untermalung vollſtändig aus, und durch ihre Zuſammenziehung entſtehen neue tiefere und längere Riſſe, die auch die dünne Uebermalung mit durchbrechen. Iſt der Grund ein nachgebender, ſo entſtehen Runzeln, wenn den Farben zu viel fettes Oel beigemiſcht wird, weil alle dieſe Oele beim Trocknen zuſammengehen. Die Oelhaut über der Untermalung wird dicker, wenn man auf eine, mit ſehr fetter Oelfarbe grundirte Fläche untermalt, und die Farben werden dadurch noch mehr getrübt. Wenn ſchon reines, den Farben beigemiſchtes, Oel das Verdunkeln der Gemälde bewirkt, ſo wird es noch mehr durch erwähnte Trockenöle befördert, weil dieſelben Blei-Oxyd enthalten.« »Wenn wir nun — ſagt Roux an andern Orten weiter — die Gemälde aus verſchiedenen Zeiten und Schulen in Hinſicht auf gediegene und klare Malerei ſowohl, als in Bezug auf längere oder kürzere Erhaltung betrachten, wenn wir uns überzeugt haben, daß zu gleicher Zeit lebende Maler vollkommene und unvollkommene Technik ausübten, und wie wenig ſpäter lebende Künſtler ihre berühmten Vorfahren in dieſem Zweige der Malerei zu erreichen ſuchten, ſo drängt ſich uns unwillkührlich die Ueberzeugung auf, daß alle in früher und ſpäterer Zeit lebende Maler, deren Bilder verdunkelt und entfärbt ſind, um vollkommene Mittel und deren gehörige Anwendung wenig bemüht waren; denn das Nichtverbleichen und Nichtnachdunkeln der Farben, was wir an den Gemälden von frühern großen Meiſtern und auch an mehreren von ſpäter lebenden Malern bewundern, kann wohl nicht Zufall herbeigeführt haben. Als ich in einer der bedeutendſten Gemälde-Gallerien arbeitete, ſah ich daſelbſt nur wenige Jahre vorher ausgeführte Oelbilder, an welchen die Farben theils ſchon verblichen, theils ganz ſchwarz geworden waren, und ſo viele kleine und große Riſſe bekommen hatten, daß man nur in einiger Entfernung ſchwachen Schimmer der Malerei erkennen konnte. Seit länger als einem Jahrhundert haben die Maler ſich um die nöthigen Bindungsmittel ꝛc. nicht ſehr bemüht (Rubens und einige Andere ausgenommen). Darum ſind nur wenige ſchöne Gemälde aus dieſer Zeit vollkommen erhalten, und manches an ſich treffliche Kunſtwerk iſt dunkel und ganz unſcheinbar geworden. Selbſt an vielen Gemälden ſpäterer Künſtler, wie z. B. an Portraiten des trefflichen Graff, ſind ſchon jetzt die Farben theils zerſprungen und verblichen, theils völlig nachgedunkelt.« Von der Oelmalerei hat endlich auch Graf Caylus[256])

256) Im 2. Bande ſeiner Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, S. 50.

ſchon vor einem halben Jahrhundert geſagt: »Es iſt wahr, wir haben die Art, unſere Farben mit dem Oele zu miſchen, und daraus den Grund von dem größten Theile unſerer Operationen zu machen. Es könnte ſein, daß die Alten in dieſem Stücke nicht ſo unwiſſend waren, als man ſich einbildet, da ſie ſo viele Zubereitungen und Miſchungen kannten; ſelbſt diejenige, wovon die Rede iſt, war eine der einfachſten. Dem ſei, wie ihm wolle, wir wollen ſehen, ob ſie ſo übel gethan haben, ſie zu vernachläſſigen, wenn ſie dieſelbe gekannt haben. Ich gebe gleich Anfangs zu, daß das Oel dem Pinſel eine ſehr große Leichtigkeit verſchafft, und daß es die Arbeit angenehm macht: allein die Alten, die wenig für das Gegenwärtige eingenommen waren, arbeiteten immer für die Nachkommenſchaft. Nun iſt ausgemacht, daß uns das Oel in Anſehung der Erhaltung Schaden gethan hat. Dieß iſt noch nicht Alles; es verändert auch unſere Farben und macht ſie durch den bloßen Eindruck der Luft gelb. Die Tinten färben oft mit Ungleichheit nach, die Schatten werden ſchwarz; unſere Farben (Oelfarben) und unſere Eindrücke (Oelfarbengründe) bröckeln ſich ab. Wir arbeiteten ſeit geraumer Zeit mit dem Oele, um die Wirkungen deſſelben zu kennen und zu behaupten, daß man keine von unſern, auf dieſe Weiſe zubereiteten Gemälde in achthundert Jahren ſehen werde, als Plinius diejenigen ſehen konnte, welche unter den Ruinen von Ardea übrig waren, und wie wir heutzutage Ueberbleibſel von einem viel größeren Alterthume an einigen Orten in Italien und ſogar in Aegypten ſehen.«

Wohl waren die Alten, namentlich auch bereits die alten Aegypter, nicht ſo unwiſſend, als daß ſie nicht ein Bindemittel für die Farben gekannt haben ſollten, das alle guten Eigenſchaften des Oels hatte; aber gerade das Oel ſelbſt zu wählen, dazu waren ſie viel zu vorſichtig; — ſie hielten ſich vielmehr, zufolge der angeführten Beweiſe, an einen Firniß aus balſamiſchem Harze und Wachs, von der Art, wie wir in dem Kapitel vom Farbenbindemittel einen vorgeſchlagen, der faſt ſo dünnflüßig und noch geſchmeidiger als fettes Oel war; ohne alle Zuthat doch viel eher trocknete; die Farben, welche man damit ſo oftmals und ſo dick als man wollte, übereinander auftragen konnte, ſanfter glänzend und dennoch klarer, reiner und blühender machte, und auf welchen, als der Luft ꝛc. widerſtehend, ſie ſich zugleich hinſichtlich der Unveränderlichkeit der Farben und Haltbarkeit der Malereien ſo ſicher verlaſſen konnten, daß ſelbſt die altägyptiſchen Malereien jetzt noch wie friſch gemalt ausſehen. —

Fünftes Kapitel.

Von dem Firniſſe zum Ueberziehen der Harzgemälde.

Der Zweck dieſes Harzfirniſſes iſt: den Gemälden gleichmäßigeren Glanz und größere Glätte zu geben, jede Spur des Matten oder Eingeſchlagenen zu entfernen und alle Vertiefungen auszufüllen, die Haltung oder angenehme Hauptwirkung des Colorits zu vollenden, die Farben durchgängig in ihrer ganzen Schönheit, Friſche und Kraft zu zeigen und ihnen eine ſchützende, farblos=durchſichtige Decke zu gewähren, — Alles ganz ſo wie bei Oelgemälden, die übrigens, zu ihrem Schutze, einer ſolchen Harzdecke offenbar weit bedürftiger ſind, als die Harzgemälde.

Der vorzüglichſte Gemälde=Ueberzug=Firniß iſt der von dem Herrn Dr. Lucanus zu Halberſtadt erfundene, aus Dammarharz und Terpentinöl, den der Erfinder alſo beſchreibt:

»Ein Theil des beſten Dammarharzes, fein gepulvert, wird ohne Hülfe der Wärme in zwei Theilen klarem farbloſen Terpentinöl, durch anhaltendes Schütteln vollkommen aufgelöſt. Dieſer Dammarfirniß iſt waſſerhell, farblos und ſehr leicht zertheilbar (auszubreiten). Er trocknet faſt noch ſchneller, als der Maſtixfirniß, und man muß deswegen beim Auftragen raſch zu Werke gehen. Schon eine geringe Lage Dammarfirniß verleiht den Gemälden eine ſo bedeutende Kraft und Klarheit, als man durch eine ſtarke Lage Maſtixfirniß kaum erlangen kann. Ich glaube nicht, daß der Dammarfirniß dem Nachgelben unterworfen iſt, da Dammar erſt dann eine Spur von Farbe annimmt, wenn es ſo bedeutend erhitzt iſt, daß es zu dampfen anfängt. Der ausgetrocknete Dammarfirniß bekommt nicht leicht Sprünge, wird härter als der Maſtixfirniß und widerſteht äußern Eindrücken ſicherer und dauernder. Die Oberfläche der damit überzogenen Gemälde kann mit Waſſer, Branntwein und dergl., vom Fliegenſchmutz und Lichtdampf gereinigt werden; der Firniß leidet dabei nicht die mindeſte Veränderung. Selbſt Weingeiſt ſchadet demſelben nicht. Wenn man aus dem Dammar, mit Weingeiſt von 80 Prozent R., alle darin löslichen Theile ausziehet, den pulverigen Rückſtand wieder abtrocknet, und dann 1 Theil davon in

2 Theilen Terpentinöl nur durch Schütteln auflöſt, ſo erhält man einen Firniß, der, aufgetrocknet, der Einwirkung des ſtärkſten Weingeiſtes und anderer Flüſſigkeiten noch weit ſicherer und unveränderter widerſteht, als der gewöhnliche Dammarfirniß. Wenn nun auch dieſer Firniß noch einmal ſo theuer, als der gewöhnliche zu ſtehen kommt, ſo iſt derſelbe doch vorzugsweiſe zu empfehlen.«

Dieſen letztern, immer noch ſehr wohlfeilen, Dammarfirniß wählen wir für die Harzgemälde, da er der ſolideſte iſt.

Aus den von Hrn. Lucanus angegebenen Gründen wird ein Abnehmen des Dammarfirniſſes von den Gemälden, beſonders von Harzgemälden, nicht nothwendig, da das Dammarharz dem Copaivabalſam und dem Wachſe, womit die Farben aufgetragen ſind, in der Dauer gewiß nicht nachſteht und alſo dieſer Firnißüberzug eben ſo lange dauert, als das Gemälde ſelbſt, mit welcher Dauerhaftigkeit man aber, wie bei den altägyptiſchen Malereien, vollkommen zufrieden ſein kann.

Damit der Dammarfirniß gar keine Sprünge bekomme oder nie reiße und ſich auch nicht zerreiben laſſe[257]), ſowie um den Gemälden einen ſanftern Glanz zu geben, nehme man auf 29 Theile Dammarharz 1 Theil gebleichtes Wachs, dem Gewichte nach; wenn das Wachs in dem Firniß ſich Etwas geſetzt hat, ſo ſchüttele man nur ein wenig das Glas, ehe man firnißt und es wird ganz gleich vertheilt und der Firniß völlig durchſichtig ſein auf dem Bilde.

Um das Auflöſen der Harzfarben durch das Terpentinöl des Ueberzug-Firniſſes zu vermeiden, überziehe man die, 6 — 8 Tage lang ausgetrockneten[258]), Harzgemälde zuvor einmal mit dem, augenblicklich trocknenden, Hauſenblaſenleim. Zum Beweiſe, daß dieſer Leim nicht ſchade, beziehe ich mich darauf, daß der Hr. Dr. Lucanus — dieſer gründliche Chemiker, erfahrene Gemälde-Reſtaurator und geſchickte Maler — denſelben bei ſeiner Balſammalerei zum Ueberziehen der einzelnen Farbenlagen mit anwendet, ſowie auf folgende Stelle aus Hrn. Field's Chromatographie (S. 191 u. 192): »Der ſcharfſinnige Herr Robertſon zu Worton hat die Hauſenblaſe in der Malerei, z. B. bei ſeiner bekannten trefflichen Copie von Titian's Bacchus und Ariadne, mit dem glücklichſten Erfolge angewandt. Dieſes Gemälde beſitzt, wie die Originalgemälde dieſes Herrn, die volle Kraft der Oelgemälde und eine Dauer des Tons, den man von letztern nicht erwarten kann, und da ſie mit weißem Lackfirniß überzogen ſind, ſo läßt ſich von ihnen eine ungemeine Dauer erwarten. Sein Bindemittel, für welches ihm die Geſellſchaft zur Beförderung der Künſte ihre goldne Medaille zuerkannte, bereitet er, indem er Hauſenblasſpäne in kaltem Waſſer

---

257) Das reine Dammarharz iſt nämlich leichter zerreiblich als Copal. Dr. Lucanus, Allgem. Anz. der Teutſchen, Nr. 139 von 1830.

258) Ein Oelbild erfordert Jahre, ehe es vollkommen austrocknet.

ganz erweicht, und dann in kochendem Waſſer ſo viel davon auflöſt, daß die erkaltete Flüßigkeit nicht gallertartig wird.« In einem, im Jahre 1589 zu Frankfurt am Main bei Martin Lechler gedruckten Illuminirbuche ſteht Seite 6 und 7: »Haußleim, Mundtleim oder Haußblaſen kompt von einem Meerfiſch, iſt ein köſtlicher ſubtiler Leim, in all ſubſtantz farben ꝛc.« Herr Friedrich Stoltz lehrt in ſeiner Anweiſung zur orientaliſchen Malerei, Quedlinburg und Leipzig, 1836: die mit Sandarakfirniß zu lackirenden Waſſerfarbenmalereien, Kupferſtiche u. dgl. vorher zwei bis drei Mal mit einer Hauſenblaſen-Auflöſung zu beſtreichen, und ſetzt hinzu: »Solche lackirte Bilder bleiben ſtets klar, die Farben gewinnen ungemein an Glanz und Schönheit, und können, wenn ſie durch Staub, Fliegenſchmutz u. dgl. unanſehnlich geworden ſind, mit einem feuchten Schwamme wieder gereinigt werden, ohne daß ſie dadurch beſchädigt werden können.« Der, außerordentlich feſt haftende, farbloſe und nicht reißende, Hauſenblaſenleim ſchadet daher auch den Harzgemälden nicht, bei denen der Dammarfirniß die Stelle des Sandarakfirniſſes vertritt, welche Harzfirniſſe kein Waſſer, das zudem auch heiß ſein müßte, wenn es die Hauſenblaſe auflöſen ſollte, eindringen laſſen; eben ſo wenig kann Branntwein (welcher die Hauſenblaſe in einem Paar Tagen auflöſt, wenn ſie ganz dünn geklopft und kleingeſchnitten iſt,) als Putzmittel den ſo überzogenen Harzgemälden ſchädlich ſein, da das Dammarharz auch von dieſem nicht angegriffen wird. Die Hauſenblaſen-Auflöſung iſt am beſten ſo, wie Hr. Field ſie in der eben angeführten Stelle als Robertſon'ſches Farbenbindemittel beſchrieben hat. Ein einziger Auftrag davon genügt, wenn dieſer das ganze Bild bedeckt, wo nicht, ſo gebe man zwei Aufträge, und, wenn dieſe recht trocken ſind, trage man unbeſorgt den Dammarfirniß auf.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS.

Leipzig, gedruckt bei W. Haak.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Knirim, Friedrich

Die Harzmalerei der Alten ein Versuch zur Einführung einer, weit mehr Vortheile als Oel-, Wachs-, Fresco- und Temperawasser-Malerei gewährenden und sowohl zu Wand- als zu Staffelei-Gemälden von allen Größen brauchbaren Malerei, nach dem Beispiele der Alten, sowie zur Verbesserung der Fundamente, und zur Ausbildung der Farbengebung nach Göthe's Farbenlehre

Leipzig 1839

4 Arch. 94 c
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10221521-5